

# FuoriQuadro

ISSN 1826-154X

Trimestrale di informazione e approfondimento sui Beni culturali della Calabria e d'Italia - anno X, numero 11 - giu/dic 2023  
Registrazione Tribunale di Cosenza n. 745 del 21 febbraio 2005 - Poste Italiane SpA - Spedizione in A.P.D.L. 353/2003 (conv. in L. 46 del 27.2.04) art. 1, comma 1, DCB/CS/35/2005 valida dal 25.2.05

Pubblicazione presente nell'elenco ANVUR delle riviste scientifiche dell'area 11

Ricerca scientifica

## **Pandosia e i suoi miti**

di Luciana De Rose

Semiotiche e Filosofia del Linguaggio

## **Uso VS programmazione. Una lettura semiologica della comunicazione uomo/computer**

di Giorgio Lo Feudo

**SPECIALE MOSTRA DIECI. LUIGI CIPPARRONE, LA FOTOGRAFIA**

## **Meccanica concettuale. La fotografia di Luigi Cipparrone**

di Caterina Martino

## **Il ricordo di un amico, Luigi Cipparrone**

di Beniamino Fioriglio

## **Fluidificazioni stenopeiche. Forme del nudo**

di Vincenzo Marzocchini

## **La fotografia in teatro**

di Raffaella Arena

## **Lavori in corso**

di Angela Carbone



Luigi Cipparrone

la fotografia



## Ricerca scientifica

## Pandosia e i suoi miti

di Luciana De Rose

**T**racce imponenti di edifici religiosi e laici, di tombe, di necropoli, di strade, di acquedotti, di teatri, sovente, celebrano le glorie delle civiltà del passato. In casi ancora più fortunati alcune antiche città mantengono intatto il loro splendore, come avviene per esempio a Pergamo (attuale Bergama in Turchia) ed Efeso, in Asia Minore o preservati dalla sabbia del deserto contro l'usura del tempo e le intemperie, come le piramidi e alcuni templi d'Egitto, o ancora che un disastro naturale come l'eruzione del Vesuvio abbia conservato sotto la spessa coltre di lava, come accaduto per Pompei ed Ercolano. Ma può capitare che, nel corso dei tempi, costruzioni di epoche successive facciano svanire il ricordo tangibile delle originarie vestigia, le cui pietre, già tagliate e squadrate, fornivano una vera e propria cava con materiale immediatamente disponibile, sistema comodo e rapido per costruire un bastione difensivo<sup>1</sup>. In caso di necessità questa pratica era piuttosto comune. Per questo motivo alcune delle *poleis* fondate dai Greci o dai Brettii nella odierna Calabria sono inesorabilmente scomparse. Altre, sepolte da strati di mattoni e cemento o più semplicemente coperte dai detriti accumulati e dalla vegetazione, aspettano invece di essere riportate alla luce. Fino a quel momento, l'assenza di indizi fa sì che alcune di esse restino di dubbia, se non ignota, ubicazione. È possibile annoverare in codesta categoria l'antica Pandosia, villaggio noto nell'età del ferro, in seguito rientra nella sfera di influenza prima di Sibari e poi di Crotona, quindi città brettia, spesso ricordata dagli autori classici per il celeberrimo episodio della morte del condottiero epirota, Alessandro il Molosso.

La *vexata quaestio* concerne la posizione geografica di Pandosia, le cui fonti sono parsimoniose e il sito, a tutt'oggi, non identificato. Si sa che la cittadina era situata a circa metà tragitto del percorso istmico che collegava Sibari con il mar Tirreno, non lontana, se prestiamo fede a quanto scrive lo storico Strabone, da Cosenza<sup>2</sup>, nella media valle del Crati. La vicinanza con Cosenza può essere confermata da una testimonianza di Tito Livio, che la pone al confine tra le terre dei Brettii e quelle dei Lucani: ... *non lungi dalla città di Pandosia, che confina coi territori dei Lucani e dei Brettii...* (Livio, VIII, 24,

5). Capitale della confederazione brettia era stata eletta, nel 356 a.C., Cosenza, è dunque plausibile che, se le due città si trovassero a poca distanza tra loro<sup>3</sup>, Pandosia ne abbia condiviso le fortune. Se si esclude lo Pseudo Scylace, che inserisce Pandosia nell'elenco delle altre città greche sulla costa tirrenica, partendo da Poseidonia, nell'attuale Campania, e arrivando sino a Reggio sullo Stretto<sup>4</sup>, e lo Pseudo Scymno, che la pone sulla costa ionica tra *Thurii* e Crotona<sup>5</sup>, l'ubicazione interna nella penisola calabrese può essere suffragata da una ulteriore coordinata che ci è nota: la fondazione di Pandosia in prossimità di un corso d'acqua a carattere torrenziale, l'Acheronte<sup>6</sup>, nel quale perse la vita Alessandro il Molosso. Tuttavia anche l'identificazione di questo affluente del fiume Crati è tuttora molto incerta<sup>7</sup>. È proprio il nome Acheronte a indurre De Sensi Sestito e Marino a ipotizzare l'identificazione del sito nei pressi dell'odierna Cerenzia in zona Timpone del Castello<sup>8</sup>, dove la collocano pure Genovese e Mele<sup>9</sup>, ipotesi che non convince Guzzo<sup>10</sup>.

Il nome Acheronte è mutuato da quello del fiume infernale omonimo. Secondo la mitologia classica il mondo è diviso in tre parti: il regno del cielo, dominato dal dio Zeus; quello dei mari retto da Poseidone, e l'ultimo, dei morti, sottoterra, il cui sovrano è *Ades*. Nell'*Odissea*, la dimora del dio *Ades*, squallida e muffosa, è scossa dai fragori di quattro fiumi, tra i quali l'Acheronte<sup>11</sup>. Secoli più tardi, la tradizione romana ricalca le orme di quella greca e, nell'*Eneide* di Virgilio, morire comporta effettuare un passaggio dal mondo dei vivi per raggiungere il regno degli Inferi. Il percorso è segnato dall'obbligo di attraversare l'Acheronte, fiume che si trova in una palude stagnante e tenebrosa, un vero e proprio gorgo melmoso che ribolle nell'abisso immenso, pagando un obolo al barcaiolo, presente nell'Inferno dantesco, il demone Caronte<sup>12</sup>.

È possibile dunque che le fonti storiche tramandino questo nome, che potrebbe essere stato attribuito *post eventum*, per indicare metaforicamente la morte del Molosso, il quale avrebbe iniziato il suo percorso di discesa verso il mondo sotterraneo proprio guadando il fiume<sup>13</sup>. Sebbene, in *Magna Graecia*, molti idronimi e toponimi della me-

## FuoriQuadro

Trimestrale di informazione e approfondimento sui Beni culturali della Calabria e d'Italia  
Open Access Scientific Journal  
Double-blind peer review  
ISSN 1826-154X  
**anno X, numero 11 - giu-dic 2023**  
Registrazione Tribunale di Cosenza  
n. 745 del 21 febbraio 2005  
ROC - Registro degli Operatori di Comunicazione  
Iscrizione n. 12366  
Poste Italiane SpA -  
Spedizione in A.P.D.L. 353/2003  
(conv. in L. 46 del 27.2.04) art. 1, comma 1,  
DCB/CS/35/2005 valida dal 25.2.05

**proprietario**

Eredi di Luigi Cipparrone  
con la partecipazione straordinaria  
di Associazione Art&mente di Silanet Solutions

**direttore** Anna Cipparrone

**capo redattore** Antonella Salatino

**segreteria di redazione**  
artementeassoc@gmail.com

**comitato scientifico**

Moira De Iaco, Luciana De Rose,  
Giorgio Lo Feudo, Cecilia Perri,  
Maria Saveria Ruga, Antonella Salatino

**a questo numero hanno collaborato**

Raffaella Arena, Angela Carbone, Luciana De Rose, Beniamino Fioriglio, Giorgio Lo Feudo, Caterina Martino, Vincenzo Marzocchini.

**grafica e impaginazione** Simona Pescatore

**stampa** Grafica Florens

Per inviare il tuo contributo comunicati stampa,  
notizie di eventi, inviti:  
artementeassoc@gmail.com

Il giornale non risponde delle opinioni espresse negli articoli e nei saggi pubblicati che impegnano esclusivamente i relativi autori. Ogni contributo a qualsiasi titolo è da intendere completamente volontario e gratuito. Testi e fotografie inviati in redazione non verranno restituiti. I numeri arretrati possono essere richiesti in redazione, fatta salva la loro disponibilità.



moria ellenica siano in stretta connessione con la sfera sotterranea: *Sybaris* è il nome sia della colonia sul mar Ionio che di uno dei due fiumi della città e, alle sue origini, c'è un mostro femminile infernale leggendario, generatrice della mitica Scilla omerica<sup>14</sup>.

Un'ultima notizia riguardante la posizione geografica ha due versioni diverse: Strabone ci dice che Pandosia è una fortezza e ha tre colline<sup>15</sup>, già la definizione stessa di castro, città fortificata, implica l'ubicazione su una zona sopraelevata, forse dotata di tre cime; Tito Livio riferisce di tre alture poste a una certa distanza tra loro, dalle quali si ha una posizione strategica dominante a trecentosessanta gradi sia i fianchi delle colline che le vallate circostanti<sup>16</sup>. Cosenza villaggio già presente sin dall'VIII secolo a.C., forse dal nome Kos, lungo il corso del Crati dove incontra il fiume Busento, diviene metropoli dei Brettii intorno alla metà del IV secolo a.C., Pandosia è annoverata altresì come città brettia in posizione soprastante rispetto al centro, forse luogo in cui rifugiarsi in caso di attacco nemico, ma, nonostante numerose ipotesi, il sito di Pandosia, a tutt'oggi, non è stato identificato, sebbene molte località dell'*hinterland* cosentino, tra cui Mendicino, Castrolibero, Marano, Acri, potrebbero corrispondere alle caratteristiche descritte.

Altrettanto scarse sono le fonti riguardo le origini e la storia di Pandosia: Strabone ci dice che sarebbe stata la sede del re degli Enotri<sup>17</sup>, di conseguenza sarebbe stata già esistente all'arrivo dei Greci. Con molta probabilità era una stazione indigena importante durante l'età del ferro, a metà strada della "via del rame" che da Temesa, centro minerario posto alla foce del fiume Savuto

sul Tirreno, nota nell'*Odissea* come una città ricca di rame<sup>18</sup>, proseguiva verso i porti dello Ionio<sup>19</sup>. Con la presenza greca in Italia meridionale il centro enotrio, probabile punto di smistamento per la distribuzione dei metalli, sarebbe entrato nella sfera di influenza ellenica: il già citato Pseudo Scymno la rammenta come fondazione achea<sup>20</sup>. Eusebio aggiunge che sarebbe stata colonizzata contemporaneamente a Metaponto, dunque nell'VIII secolo a.C. come per il primo villaggio *in nuce* di Kos<sup>21</sup>. Vincenzo Costa, nell'articolo *Pandosia. Una nuova ipotesi*, ritiene molto dubbia la datazione citata da Eusebio, in quanto risulterebbe essere alta, circa 773-772 a.C.<sup>22</sup>.

Prossima a Cosenza, Pandosia ne è stata, di certo, compagna nel ruolo di città di passaggio, ricca e prospera, se l'ipotesi di Emanuele Greco, che legge nel nome "un'economia basata sulla reciprocità e la redistribuzione... la grande dispensa elargitrice di beni a tutta la comunità"<sup>23</sup>, è esatto. Pandosia si trova a un crocevia istmico molto felice, lungo il corso del Crati. L'alta valle di questo fiume, che sfocia nel mar Ionio, è collegata con il fiume Savuto, che si immette invece nel mar Tirreno, il tutto si traduce in un sistema di comunicazione straordinario. Non meraviglia dunque se abbia fatto gola alle città greche.

Sicuramente ha fatto parte dell'orbita dell'opulenta Sibari, nel periodo della massima fioritura commerciale della colonia. La precisazione dell'ascendenza achea, comune anche a Sibari, fatta dallo Pseudo Scymno è confortata da un riferimento di Polieno, il quale ha precisato che la colonizzazione sarebbe avvenuta sotto l'egida di Sibari<sup>24</sup>, quindi un villaggio preesistente rientra nella sfera d'influenza sibarita come tappa

di transito e area commerciale. L'influenza della *polis* è riscontrabile soprattutto nelle emissioni monetarie pandosine. Dopo il 510 a.C., anno della distruzione di Sibari per mano di Crotona, Pandosia viene assorbita dall'egemonia di quest'ultima. Le monete pandosine in alleanza con Crotona portano effigiata la testa di Era Lacina, la grande dea del santuario extra urbano di Capo Lacinio. Queste monete fanno supporre la volontà crotoniate di una dominazione "morbida", una scelta politica che implica l'illusione, per la città soggetta, di essere autonoma, dopo il predominio sibarita<sup>25</sup>.

La vicenda storica della città più famosa è quella relativa ad Alessandro il Molosso, nella seconda metà del IV secolo a.C. Alessandro è il fratello di Olimpiade, madre di Alessandro Magno, della famiglia dei Molossi, regnante in Epiro. Bramoso di conquiste o forse per volontà di emulare le imprese del nipote in Oriente, decide di appagare le sue ambizioni in Occidente. La scelta di giungere in Italia meridionale è dovuta forse all'ammonizione che aveva ricevuto dall'oracolo di Zeus a Dodona. Un responso nefasto lo ha avvertito di stare lontano dal fiume Acheronte e dalla città di Pandosia. Per ironia della sorte Pandosia si trova nella sua patria: in Epiro esistono una città e così anche un fiume dal nome Acheronte<sup>26</sup>, famoso in Tesprozia, regione dell'Epiro confinante con quella dei Molossi, in quanto vi era un celebre oracolo dei morti, al quale ci si rivolgeva quando si desiderava interrogare un'anima defunta<sup>27</sup>.

A causa del vaticinio o, più semplicemente, perché invitato da Taranto, in quel periodo oppressa dalle popolazioni locali, Alessandro raggiunge i luoghi che gli saranno fatali. La campagna militare dura circa cinque anni: in questo lustro una serie di eventi lo porta al distacco dalla stessa Taranto, che lo aveva chiamato in soccorso. Livio racconta che il Molosso sconfigge ripetutamente legioni di Brettii e Lucani, riesce a conquistare la colonia di Eraclea, prima in mano a Taranto, agli Apuli sottrae Siponto Cosenza e Terina ai Brettii, inviando in Epiro ostaggi illustri, appartenenti a trecento famiglie di notabili<sup>28</sup>. Nel 331 a.C. si trova, assieme al suo esercito rinforzato da duecento Lucani dissidenti, a combattere nella vallata tra Cosenza e Pandosia, contro gli abitanti del luogo, ma la zona, dominata dai bellicosi Brettii, non è facile da conquistare. Gli italici, una coalizione di Brettii e Lucani, mantiene una posizione strategica ottimale e, con insistenti scorrerie, costringono il condottiero a



Fig. 1 Statere con scritta PANDOSIA in caratteri greci, sul verso il dio fluviale CRATI, scritto in greco.

## Ricerca scientifica



Fig. 2 Stateri con Hera Lacinia sul recto e sul verso Pan seduto su una roccia con lancia e cane, in caratteri greci la scritta PANDOSINO.

chiudersi in una zona, delimitata da un corso d'acqua. La descrizione del racconto assume a questo punto toni epici: durante un temporale il re è circondato e, non avendo più vie di scampo, tenta di guadare il fiume, gonfiato dalle piogge torrenziali. Nel corso della malsicura traversata un soldato stanco e affaticato esclama: "A ragione ti chiamano Acheronte!"<sup>29</sup>. A sentire questo nome Alessandro comprende l'ineluttabilità del suo destino. Quando guadagna l'altra sponda, un giavellotto lo trafugge: un Lucano della sua stessa guardia lo ha tradito<sup>30</sup>.

Il corpo senza vita del re viene diviso a pezzi e trasportato alla riacquistata Cosenza, per i festeggiamenti di rito dopo la vittoria<sup>31</sup>. A questo punto interviene una donna brettia, la cui famiglia si trova prigioniera in Epiro: nel tentativo di liberare i suoi familiari propone uno scambio, restituire le spoglie del re, perlomeno in parte per avere indietro i familiari. Il corpo senza vita del Molosso è ridotto a brandelli, una porzione è sepolta nei pressi di Cosenza e un'altra portata a Metaponto da dove prende il mare verso la patria<sup>32</sup>, oppure a *Thurii* per riscatto e sepoltura<sup>33</sup>.

L'oracolo ingannatore non riguarda soltanto la morte del condottiero. Strabone ne menziona un altro: *Quindi Cosentia, metropoli dei Brettii; poco al di sopra di questa è sita Pandosia, fortezza ben difesa, dove morì Alessandro il Molosso. Ingannò anche lui l'oracolo di Dodona, ordinandogli di guardarsi dall'Acheronte e da Pandosia. Ma questi erano conosciuti come noi di luoghi della Tesprozia; però lui nel Bruzio trovò la morte. Il castro ha tre punte; nelle vicinanze*

*scorre il fiume Acheronte. Un altro oracolo lo ingannò: "Pandusia trivertice, un giorno tu distruggerai un popolo immenso"; egli credette che predicesse la morte dei nemici non dei suoi...* (Strabone, VI, 1, 5).

La seconda profezia riguarda direttamente la città di Pandosia, che avrebbe visto la distruzione di un grande popolo. Alessandro d'Epiro si lascia doppiamente ingannare e interpreta il responso in forma ottimistica. Egli, scrive Strabone, ritiene che la fine del grande popolo vaticinata sia quella dei nemici e non quella della sua gente. Questo caso non è un *unicum* nella Calabria ai tempi dei Greci, lo stesso Strabone ne racconta un altro, nei pressi della colonia tirrenica di Laos: *Nei pressi (di Laos) c'è il santuario dell'eroe Draconte, uno dei compagni di Odisseo, presso cui si compì il vaticinio dato agli Italisti: "ai piedi di Draconte di Laos un giorno perirà un grande popolo", giacché i popoli greci d'Italia, ingannati dall'oracolo, mossero contro Lao, ma furono sbaragliati dai Lucani* (Strabone, VI, 1, 1). La memoria latina è pressoché identica. Il vaticinio della distruzione di un valoroso popolo è interpretato dai Greci d'Italia a proprio favore, convinti di annientare un esercito avversario. La guerra mossa ai Lucani termina malamente, l'oracolo si riferisce agli Italisti stessi, senza ombra di dubbio un "grande" *ethnos*.

Dopo questo episodio le fonti storiche tacciono. Si sa che verso la fine della seconda guerra punica, durante la riconquista romana del territorio dei Bruttii, Cosenza, Pandosia e Clampezia si arrendono a Roma nel 204 a.C.<sup>34</sup>. Che ai tempi di Strabone e di Plinio la città sia ancora attiva si sa attraverso un bre-

ve accenno di Plinio. Il passo della *Naturalis Historia* è indiretto<sup>35</sup>, in quanto si parla del popolo degli Acherontini, così nomati dal fiume, allo stesso modo in cui gli abitanti di Siracusa sono chiamati Aretusei, dal nome della fonte Aretusa. Ad accorgersi che la citazione si riferisca agli abitanti di Pandosia è stato Gian Piero Givigliano, il quale ha notato il parallelismo tra il passo di Strabone e quello di Plinio, entrambi concernenti la morte di Alessandro<sup>36</sup>.

Il patrimonio culturale di Pandosia è di matrice greca: un culto importante è riservato alla ninfa "Pandusia" che ha dato il nome alla città. Diffusa è la consuetudine, nelle colonie greche, di inserire nel *pantheon* svariate divinità minori, regionali, come satiri e ninfe. Sovente accade che una di queste divinità femminili venga riconosciuta come leggendaria eponima: Terina, Medma, Crimisa, Cleta, Siri, Satiria sono soltanto alcuni esempi<sup>37</sup>.

Il culto della Ninfa Pandusia ha attestazioni intorno alla metà del V secolo a.C. La seconda emissione di Pandosia porta sul dritto la testa di profilo della ninfa Pandusia, con il capo cinto da una fascia, i capelli acconciati in un nodo, coronata da rami di ulivo, e la scritta ΠΑΝΔΟΜΙΑ (fig. 1)<sup>38</sup>.

Il verso della moneta mostra la personificazione del fiume Crati, con l'immagine basata sul modello di *Acheloo*, padre di tutti i fiumi e venerato a Metaponto<sup>39</sup>, nelle sembianze di figura maschile nuda stante, con un ramoscello nella mano sinistra e una patera nella destra. Nella sezione inferiore forse un pesce e la scritta ΚΡΑΘΙΜ (fig. 1). La presenza dell'Acheronte non impedisce, evidentemente, lo sviluppo di un culto per il fiume più importante: il Crati. Sicuramente la tradizione classica conosce la personificazione del fiume Acheronte. Nella saga di Persefone infernale Acheronte è menzionato da Apollodoro assieme a Gorgira, la sua sposa<sup>40</sup>, mentre Ovidio lo vuole compagno della ninfa infernale Orfne, citandolo nello stesso episodio del chicco di melograno inghiottito dalla figlia di Demetra<sup>41</sup>. Ciò nonostante la venerazione è tutta per il Crati, attestata a Pandosia, per influenza di Sibari e probabilmente non estranea quella di Cosenza. Le fonti numismatiche testimoniano il culto per il fiume Crati: nella sua media valle sino alla sua foce a Sibari. Il culto dei fiumi, del Sibari e del Crati, era molto diffuso a Sibari<sup>42</sup>. La presenza del dio/fiume Crati nel conio di Pandosia ne attesta se non la presenza di culto quanto meno un omaggio

## Ricerca scientifica

alla semidivinità.

Le divinità fluviali sono in origine rappresentate sotto forma di toro. Dal leggendario Minotauro al ratto d'Europa, alla funzione generatrice, la tradizione letteraria classica è particolarmente ricca di esempi sulla figura taurina, che ha attribuito agli dèi fluviali l'aspetto di toro<sup>43</sup>. Il processo illustrativo ha poi evoluto il dio tauriforme nell'effigie antropomorfa, il cui ricordo ferino rimane in due piccole corna sulla fronte e nella barba fluente. Quest'ultima è caratteristica del toro a testa umana<sup>44</sup>. Sul retro delle monete emesse in alleanza con Crotone appare la citata immagine molto nota del giovane dio fluviale Crati<sup>45</sup>. Su una moneta pandosina più antica, il Crati è invece raffigurato con l'aspetto usuale e simbolico del bue<sup>46</sup>. L'iconografia di quest'ultima rifletteva il tipo delle monete metapontine in onore del fiume *Acheloo*, e l'influenza sibarita, infatti tutte le attestazioni monetarie più arcaiche di Sibari portano il toro ordinario.

Il personaggio che dà il nome al fiume è padre di un essere che considerato divino. La storia favolosa e simbolica è tramandata da Eliano. Narra degli amori del pastorello Crati con la più bella capra del suo gregge. Ucciso durante il sonno da un caprone geloso, il guardiano delle greggi è sepolto nei pressi di un fiume dai suoi compagni, i quali, per ricordare l'accaduto, destinano il suo nome al corso d'acqua. Dagli amori della capra e

del pastore viene alla luce un bambino, le cui gambe sono quelle materne ed il corpo di uomo. Questo strano essere, mezzo zoomorfo, è adorato come il dio delle foreste e delle valli. Come il dio Aigipan impera sulle frondose foreste della Sila, dove ha la sua dimora ed è adorato dagli abitanti delle montagne: pastori e boscaioli. La versione locale del Crati ricalca le leggende che riguardano la nascita del silvestre Pan. Dio dei boschi e della natura, Pan è rappresentato con barba, corna e gambe caprine. La forma ibrida, metà uomo e metà animale è eredità dei genitori, essendo stato generato da Zeus e dalla ninfa *Aiga*, dalle fattezze di una capra. Secondo un'altra versione, il dio silvano sarebbe nato dalla seduzione di Penelope da parte di *Ermes* che, sotto forma di caprone, la rese madre del dio<sup>47</sup>.

L'alleanza con Crotone si accerta con la presenza a Pandosia della divinità crotoniate regina: Era Lacinia. Le monete portano sul dritto la testa coronata di Era Lacinia, il cui santuario è il più celebre di tutta l'Italia meridionale. La figura è evidentemente mutuata da quella di Crotone, forse effigiata con tratti ancora più raffinati<sup>48</sup> (fig. 2).

Le stesse monete che portano sul dritto la testa di Era hanno al rovescio il dio Pan, nelle sembianze di cacciatore, seduto su una roccia e in compagnia di un cane. La natura agreste della città, non distante dai monti della Sila, avrebbe privilegiato culti rivolti a

divinità della natura. Il nome Pandosia, del resto, contiene quello del silvano Pan<sup>49</sup>, è probabile quindi la presenza di rituali dedicati a questa divinità<sup>50</sup>. Per di più il dio Pan rientra nella saga mitologica del fiume Crati. Secondo una versione della leggenda, un essere divino molto simile a Pan, con il corpo di uomo e le gambe di capra, sarebbe nato dall'amore del pastorello Crati e della capra più bella del suo gregge, e avrebbe avuto la sua dimora nelle foreste della Sila (fig. 2)<sup>51</sup>.

La ricchezza della città è dovuta alla sua splendida posizione e alle risorse naturali. In una società panteistica è normale ringraziare gli esseri divini che generosamente donano prosperità. Le ninfe sono divinità acquatiche, così i fiumi, e in loro onore gli abitanti di Pandosia immortalano le effigi sulle monete, senza dimenticare che le sorgenti scaturiscono dalle viscere della terra, per cui è dato un nome infernale al fiume Acheronte. I boschi e gli alberi della Sila, con tutto ciò che comporta in termini di beni materiali, sono racchiusi, a memoria imperitura, nelle dediche al dio Pan, infine l'attività pastorizia, greggi e mandrie, lasciata all'immagine di Era Lacinia<sup>52</sup>.

## Note

<sup>1</sup> Cfr. sull'argomento L. De Rose, *Isole di pietra. Città, mura e strade nella Calabria antica*, ne *LA PIETRA. Il mestiere e l'arte del decorare. Storia della lavorazione della pietra nella provincia di Cosenza*, Provincia di Cosenza, Museo delle arti e dei mestieri, Fondazione Cassa di Risparmio di Calabria e di Lucania, Ministero per i beni e le attività culturali, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2015, pp. 46-50

<sup>2</sup> Strabone, VI, 1, 5.

<sup>3</sup> Sulle vicende dei *Brettii* cfr. P. G. Guzzo, *Storia e cultura dei Brettii*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009; Id., *I Brettii*, Longanesi, Milano 1989; per una sintesi cfr. L. De Rose, *Tracce di un antico popolo italico: i Brettii*, in *Per le antiche strade*, a cura di G. de Falco, le nuvole, Cosenza 2003, pp. 11-24.

<sup>4</sup> Pseudo Scylace, *Periplo*, 12.

<sup>5</sup> Pseudo Scymno, vv. 326-329.

<sup>6</sup> Tito Livio, VIII, 24; Giustino, XII, 15; Suida, alla

voce, *Verso*.

<sup>7</sup> Sulle varie individualizzazioni del fiume Acheronte cfr. V. Costa, *Pandosia. Una nuova ipotesi*, in "Magna Graecia", XXVIII, n° 10/12 (1993), p. 20.

<sup>8</sup> G. De Sensi Sestito, *Alessandro e le popolazioni della Lucania e del Bruzio*, in *Alessandro il Molosso e i Condottieri in Magna Grecia*, Atti del XLIII Convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto-Cosenza 2003, Taranto 2004, 519-59, cfr. pure D. Marino, *Cercando Pandosia. Indagini topografiche intorno alla valle del fiume Lese ed al Timpone del Castello (Cerenza, KR)*, in *Preistoria e Protostoria della Calabria, I. Scavi e Ricerche 2003*, Atti delle giornate di studio, Pellaro 2003, Pellaro 2005, 61-70.

<sup>9</sup> A. Mele, *I popoli indigeni della Calabria e i loro sistemi politico-territoriali*, in M. Pacciarelli-L. Cicca curr., *Centri fortificati indigeni della Calabria dalla protostoria all'età ellenistica*, Atti del Conv.

Int., Napoli 2014, Pozzuoli 2017, 233-7, già prima cfr. G. Genovese, *Greci e non greci nel Bruzio preromano. Formule integrative e processi di interazione*, Venosa 2012, part. 32-5.

<sup>10</sup> G. Guzzo, *Storia e cultura dei Brettii*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2019, pp. 179-181.

<sup>11</sup> *Odissea*, X, 513.

<sup>12</sup> Virgilio, *Eneide*, vv. 107; 295-300.

<sup>13</sup> Emanuele Greco, invece, ipotizza un battesimo dell'Acheronte *post eventum* a causa dell'omonimia della città di Pandosia con quella dell'Epiro, alla quale si sarebbe aggiunto il nome del fiume profetizzato dall'oracolo. E. Greco, *Archeologia della Magna Grecia*, Laterza, Roma-Bari, 1992, p. 38.

<sup>14</sup> Scolio ad Apollonio Rodio, *Argonautiche*, IV, 828; Aristofane, *Pace*, v. 758; *Vespe*, v. 1035; *Cavaliere*, v. 693; Diodoro Siculo, XX, 41; Strabone, I, 2, 8; Filostrato, *Vita d'Apollonio*, IV, 25; Antonino Liberale, *Tr.*, 8; Scolio a Teocrito, XV, 40.

## Ricerca scientifica

Secondo Stesicoro il mostro Scilla sarebbe stato figlia della Lamia; anche Licofrone, *Alessandra*, 44 ss. Cfr. L. De Rose, *Le leggende del fiume Crati*, in *Raccontiamoci la città. Cosenza tra storia, miti, leggende*, (parte seconda), le nuvole, Cosenza 2004, pp. 15-21; L. De Rose, *Miti oracoli e miracoli a Cosenza, Pandosia e Sibari*, in *Indagini e studi su Cosenza e la Calabria*, a cura di Tobia Cornacchioli, Amm.ne Com.le di Cosenza 1997 [Cosenza 2001], pp. 131-160; L. De Rose, *Miti e oracoli a Laos, Temesa e Terina*, in *Studi e materiali sulla Calabria antica*, a cura di G. P. Givigliano, DueEmme, Cosenza 2002, pp. 235-253.

<sup>15</sup> Strabone, VI, 5, 1.

<sup>16</sup> Tito Livio, VIII, 24, 5.

<sup>17</sup> Strabone, VI, 1, 5.

<sup>18</sup> *Odissea*, I, 184.

<sup>19</sup> Cfr. E. Greco, *Archeologia...*, cit. p. 39; M. Napoli, *Civiltà della Magna Grecia*, Napoli 1978, pp. 184, 230.

<sup>20</sup> Pseudo Scymno, vv. 326-329.

<sup>21</sup> Interessante la notizia, in quanto la caratteristica della Cosenza futura sarà proprio la presenza dei suoi "casali" nel circondario, che hanno avuto un ruolo cruciale nella storia del territorio.

<sup>22</sup> Eusebio, *Chron.*, ed. Helm, p. 81 = ed Shöne p. 78. *Art. cit.*, p. 20.

<sup>23</sup> E. Greco, *Archeologia...*, cit. p. 38.

<sup>24</sup> Polieno, II, 10.

<sup>25</sup> G. Gorini, *La monetazione incusa della Magna Grecia*, Bellinzona 1975, p. 171.

<sup>26</sup> Livio, VIII, 24, 1-7; Giustino, XII, 1-6.

<sup>27</sup> Erodoto, V, 92, 7, cita la consultazione dell'oracolo presso l'Acheronte, mandando a chiamare l'anima di Melissa, moglie di Periandro.

<sup>28</sup> Livio, VIII, 24, 1-7.

<sup>29</sup> Livio, *Ab urbe condita*, VIII, 24, 12. Cfr. P. G. Guzzo, *Storia e cultura...*, cit., p. 56.

<sup>30</sup> G. Pugliese Carratelli, *Brettii, Greci e Romani*, in F. Costabile, F. Mosino (a cura di), *Brettii, Greci e Romani*, "V Congresso storico calabrese, Cosenza, Vibo Valentia, Reggio Calabria 28-31 ottobre 1973, Deputazione di Storia Patria per la Calabria, Roma 1983, p. 31; P. G. Guzzo, *I Brettii*, cit., p. 46.

<sup>31</sup> P.G. Guzzo, *I Brettii*, cit., p. 46.

<sup>32</sup> P.G. Guzzo, *I Brettii*, cit., p. 46.

<sup>33</sup> Giustino, XII, 2, 15. Cfr. A. Mele, *Riti di iniziazione giovanile e processi di liberazione: il caso dei Brettii*, in G. De Sensi Sestito (a cura di), *I Brettii*, «Atti del 1° corso seminariale, Rossano 20-26 febbraio 1992», t. I, Soveria Mannelli 1995, pp. 24-77.

<sup>34</sup> Livio, XXIX, 38, 1. Cfr. P.G. Guzzo, *Storia e cultura...* cit., pp. 143-144.

<sup>35</sup> Plinio, *Storia Naturale*, III, 72.

<sup>36</sup> G. P. Givigliano, *Intervento*, in *Temesa e il suo territorio*, "Atti Coll. Perugia-Trevi, 1981, Taranto 1982, p. 181.

<sup>37</sup> Cfr. L. De Rose, *La leggendaria Pandosia*, in *Raccontiamoci la città. Cosenza tra storie, miti, leggende (parte terza)*, le nuvole, Cosenza 2005; ead., *Miti oracoli e miracoli a Cosenza, Pandosia e Sibari*, in *Indagini e studi su Cosenza e la Calabria*, a cura di Tobia Cornacchioli, Amm.ne Com. le di Cosenza 1997 [Cosenza 2001], pp. 131-160.

<sup>38</sup> L'identificazione della figura muliebre trova tutti gli studiosi concordi: cfr. H. Garrucci, *Monete...*, cit., II, p. 154; J.H. Gardner, *Types...*, cit. p. 100; B.W. Head, *Historia...*, cit., p. 105 ss. = B.M.C., "It.", p. 370; G. Giannelli, *Culti e...*, cit., p. 158; P. Attianese, *Calabria Greca...*, cit., p. 294. Sulla "complessa questione" delle monete in alleanza con Crotona cfr. M. Napoli, *Civiltà...*, cit., p. 188. Sempre riguardante le emissioni pandosine utilissimo il sito <https://www.lamoneta.it/topic/208676-pandosia-e-la-sua-moneta-tra-vi-e-iv-secolo-ac/>.

<sup>39</sup> P. Attianese, *Calabria Greca. Greek Coins of Calabria: Brettion, Kaulonia, Cosentia, Kroton, Medma, Nouceria, Pandosia, Petelia, Skyllation, Temsa, Terina, Santa Severina* 1974, I, p. 294.

<sup>40</sup> Apollodoro, *Biblioteca*, I, 5, 3.

<sup>41</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, V, 539.

<sup>42</sup> Sulle divinità fluviali cfr. G. Giannelli, *Culti e miti della Magna Grecia*, Firenze 1963; L. De Rose, *Divinità fluviali in Magna Grecia*, in «Magna Graecia», XXXIV, fasc. 3-4/2000, pp. 25-28, cui si rinvia per la bibliografia precedente.

<sup>43</sup> Cfr. G. Giannelli, *Culti e...*, cit., p. 139. Si veda inoltre Lehnerdt in Roscher, I, 1487 ss.; Waser in R.E., VI, 2774 ss.; S. Mirone, *Les divinités fluvia-*

*les représentées sur les monnaies antiques de la Sicilie*, in «Revue numismat.» XXI (1917-18), pp. 1-24.

<sup>44</sup> Sul passaggio da totemico/zoomorfo a umano delle divinità fluviali cfr. G. P. Givigliano, *Geografia e mitologia dei fiumi della Brettia*, in C.D. Fonseca (a cura di), *Le vie dell'acqua in Calabria e Basilicata*, Soveria Mannelli 1995, p. 119.

<sup>45</sup> B.W. Head, *Historia...*, cit., p. 105 ss. = B.M.C., «It.», 370; G. Giannelli, *Culti e...*, cit., p. 158; O. Dito, *Calabria*, cit., p. 79.

<sup>46</sup> B.W. Head, *Historia...*, cit., p. 95; E. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, Paris 1907, tav. LXX, n. 12, 13.

<sup>47</sup> Eliano, *Varia Storia*, II, 33.

<sup>48</sup> B.W. Head, *Historia...*, cit., pp. 97, 106 ss. = B.M.C., «It.», p. 370; J. H. Gardner, *Types of greek coins*, Cambridge 1883, p. 150; G. Giannelli, *Culti e miti...*, cit., pp. 158-159; O. Dito, *Calabria*, cit., p. 179; P. Attianese, *Calabria Greca...*, cit., pp. 296, 300.

<sup>49</sup> B.W. Head, *Historia...*, cit., p. 106 ss. = B.M.C., «It.», p. 370; J.H. Gardner, *Types...*, cit. p. 150; G. Giannelli, *Culti e...*, cit., p. 158, 159; O. Dito, *Calabria*, cit., p. 179.

<sup>50</sup> J. Millingen, *Considérations sur la numismatique de l'ancienne Italie*, Florence 1841, p. 32. Il Giannelli, a favore di questa ipotesi, indica la notizia contenuta nel frammento di Filostefano, *Philostephanus Cyrenaeus ap. Schol. Theocr.*, V, 14 = *F.Gr.Hist.*, III, p. 32, n. 25.

<sup>51</sup> L. De Rose, *Le leggende del fiume Crati*, cit., pp. 16-17.

<sup>52</sup> Sul rapporto tra divinità e risorse naturali cfr. L. De Rose, *La civiltà della Magna Grecia in Calabria: insediamenti, storia e cultura*, fino alla conquista romana, in *Tra storia e letteratura. Atti del Primo Decennio (1993-2003) del Premio "Galeazzo di Tarsia"*, a cura di F. Cozzetto, editoriale progetto 2000, Cosenza 2004, pp. 291-309.

## Uso VS programmazione. Una lettura semiologica della comunicazione uomo/computer

di Giorgio Lo Feudo

### Abstract.

*The objective we propose consists in trying to focus attention on the methods and tools that come into play not so much in the general and complex experience that for some decades has been defined as human-machine interaction, but in the temporary, functional relationship that occurs between the computer and its user. The scope of the problem deserves a multidisciplinary treatment. We will not ignore this interdisciplinary constraint which we will try to explore by adopting the lenses of semiology.*

### 0. Introduzione

Lo scopo che ci si prefigge di raggiungere consiste nel tentare di focalizzare l'attenzione sulle modalità e sugli strumenti che entrano in gioco non tanto nell'esperienza generale e complessa che da alcuni decenni viene definita interazione uomo-computer, quanto nel rapporto temporaneo, funzionale che ha luogo fra il computer ed il suo utilizzatore<sup>1</sup>. La portata della problematica meriterebbe una trattazione di ordine pluridisciplinare che dovrebbe estendersi da ambiti di stampo psicologico e sociologico a elaborazioni connesse allo specifico dello strumento tecnologico preso in esame. Tuttavia, pur non essendo questo lo scopo del presente articolo, non ignoreremo tale vincolo interdisciplinare che proveremo ad assolvere adottando le lenti della semiologia. La ragione di questa scelta proviene dalla pertinenza della scienza che studia "... la vita dei segni nell'ambito della vita sociale" (cfr. Saussure, 1916)<sup>2</sup> con il tema oggetto di questo articolo che riguarda l'intenzione di considerare quello tra uomo e computer un rapporto comunicativo. Ciò trae spunto dalla constatazione di fondo che vuole il contatto tra queste due entità imperniato sull'adozione di un codice. Si tratta di una presa d'atto che giustifica, anzi sollecita, la possibilità d'intavolare, per l'appunto, un'analisi di tipo semiologico tramite la quale tentare di penetrare nella struttura di base, appunto segnica, che governerebbe il predetto rapporto.

Prima di entrare nello specifico è opportuno illustrare sia alcuni principi, appunto, semiologici di base, sia gli stadi che compongono un processo comunicativo. Il fine è individuare i presupposti teorici necessari per confermare l'ipotesi della comunicazione tra utilizzatore e computer, ma soprattutto provare a far emergere le eventuali peculiarità connotative tipiche della interazione in esame.

### 1. Semiologia di base e struttura dei codici

L'unità di base della semiologia, intesa come disciplina incentrata sulla comunicazione linguistica, è il segno linguistico. Questi è costituito da una espressione e da un contenuto posti in relazione da un preciso vincolo convenzionale<sup>3</sup>. Esso ha origini antiche, ma il legame tra le due suddette componenti non è riscontrabile in natura. Può essere considerato il frutto delle cosiddette azioni comunicative (cfr. Trabandt, 1980, 73) e della loro naturale e/o arbitraria capacità di riferirsi ad altro rispetto a sé, che i parlanti hanno originariamente rilevato (segni naturali) e successivamente creato (segni simbolici e linguistici) e che lo scorrere del tempo ha strutturato e consolidato<sup>4</sup>. Il prodotto di tale consolidamento è appunto la lingua attraverso cui si pone in essere un legame di significazione tra l'espressione e il contenuto. Quest'ultimo, meglio noto come significato, viene decodificato in maniera univoca nei casi in cui si abbia a che fare con codificazioni di ordine tecnico, mentre verrà interpretato in maniera estesa e per così dire più incerta nel caso si tratti di codici cosiddetti artistici i quali, più evanescenti ed equivocabili dei primi, richiedono un marcato intervento, appunto interpretativo, da parte sia del fruitore sia del produttore della suddetta codificazione.

"... la finzione artistica toglie ogni senso al

deciframento che si trova alla portata della maggioranza dei membri della società, cioè il deciframento denotativo, tranne i casi in cui esso porta al deciframento connotativo, riservato evidentemente a una minoranza". (Prieto, 1982)

È noto infatti che nelle codificazioni di tipo tecnico ad ogni espressione non potrà che corrispondere un singolo e circoscritto contenuto mentre in quelle artistiche (poetiche, teatrali ecc.), in cui la convenzione fra le parti componenti il segno è debole però l'efficacia del codice poggia su possibili sintonie, in qualche maniera, di gusto, il legame espressione e contenuto emergerà anche sulla base della sensibilità soggettiva. Peraltro, il contatto fra espressione e contenuto, nel caso dei cosiddetti codici artistici, vira quasi sempre verso tipologie di segno analogiche prevalentemente ipoiconiche in cui l'incertezza interpretativa risulterà particolarmente marcata<sup>5</sup>. Per provare a limitare il tasso di ambiguità che potrebbe seguirne è opportuno attuare una rigorosa stipulazione delle condizioni che dovranno delimitare la convenzione con cui connettere espressione e contenuto, anche tenendo conto della componente emotiva che è sempre presente nelle letture/interpretazioni dei segni marcatamente iconici i quali non potranno mai essere decodificati in maniera univoca e uniforme. Da tutto ciò deriva la constatazione della maggiore precisione di un segno monosemico (caratterizzante i codici tecnici) rispetto ad un segno polisemico (sovente in uso nei codici artistici).

A questo punto è il caso di porre l'accento sulla demarcazione teorica che ruota intorno al concetto di comunicazione, sempre *sub specie* semiologica.

Per provare a delinearne il profilo riteniamo interessante fare riferimento alle posizioni di Roland Barthes (1915-1980) e di Eric Buyssens (1910-2000) per come ci vengono fornite da Louis Prieto (1926-1996). Tale scelta deriva dalla circostanza che vede i due semiologi promotori, se non artefici, di

## Semiotiche e Filosofia del Linguaggio

due diversi paradigmi teorici: il primo, tratteggiato da Buysens, vede la semiologia in contiguità con la comunicazione a causa della posizione centrale attribuita ai fatti linguistici i quali, sostiene Buysens, ricompaiono sempre anche in seconda battuta, e riconducono la semiologia alla comunicazione linguistica; l'altro, delineato da Barthes, collega la predetta disciplina alla significazione che Prieto denomina anche semiologia connotativa.

Scrivo Prieto:

*“I limiti che Buysens fissa alla disciplina (la semiologia prefigurata da F. de Saussure alla quale Buysens voleva dare organicità) che sono quelli fino ai quali la riflessione si estende spontaneamente quando si cerca di stabilire la ‘natura fondamentale’ della lingua, coincidono con i limiti di ciò che si chiama la ‘comunicazione’ (ibid).*

Dunque la semiologia, definita anche linguistica ampliata, è per Buysens connessa alla comunicazione poiché svolge il ruolo di sostenere la comprensione dei fatti di lingua, sempre in essa inevitabilmente collocati. Roland Barthes sostiene un concetto diverso e giudica –sempre secondo Prieto– che:

*“... i fatti di cui la disciplina (la semiologia) si era fino allora trovata a occuparsi, tranne quelli rientranti nel dominio della lingua, di interesse irrisorio propone di ampliare ancora il suo ambito. Quali che siano l'interesse e l'opportunità di questo nuovo ampliamento, il punto di vista sul quale ci si fonda nel proporlo ha il torto di ignorare il ritorno ai fatti di lingua menzionato sopra, in virtù del quale è dall'importanza delle lingue stesse che la semiologia fatta da Buysens trae la sua propria. La semiologia proposta da Barthes, d'altronde, tenta di derivare dalla linguistica concetti che le servano per lo studio del suo oggetto (ibid).*

Le citazioni sopra riportate illustrano in maniera netta la differente impostazione. Le ragioni della nostra scelta insistono sulle denominazioni che Prieto attribuisce alle due predette semiologie.

Quella delineata da Buysens la chiama “Semiologia della comunicazione”:

*“La denominazione, da noi proposta di “semiologia della comunicazione”, comincia a diventare usuale per la prima” (ibid).*

L'altra, indicata da Barthes, la definisce “Semiologia della connotazione”.

*“Per l'altra, basandoci sulla distinzione fatta da Barthes fra ‘comunicazione’ e ‘significazione’, noi stessi impiegavamo il nome di “semiologia della significazione”. I fatti, però, di cui si occupa quest'ultima tendenza della semiologia, sempre più ci appaiono come dipendenti dal fenomeno che si chiama ‘connotazione’, il che ci induce a proporre qui di designarla più propriamente con il nome di ‘semiologia della connotazione’. (ibid)*

La nostra scelta di riferirci a tali denominazione, coniate da Prieto in riferimento a Buysens e Barthes, deriva anche dal secondo, ma non secondario, scopo di questo articolo. Il primo, ricordiamolo, riguarda il rapporto utilizzatore/computer ossia l'assetto comunicativo rinvenibile in tale specifico e funzionale rapporto. Il secondo, invece, attiene alla possibilità di porre in evidenza le eventuali peculiarità connotative di tale interazione.

Ciò detto, nell'ottica di chiarire il quadro degli ancoraggi teorici della nostra riflessione, riteniamo utile concentrare lo sguardo sull'altro concetto testé indicato: la comunicazione. Un buon metodo per trattarlo è quello di elencare i criteri che concorrono alla produzione di una interazione, in particolar modo linguistica, e che consentono di penetrare operativamente nel complesso processo di cui i predetti segni sono parte.

Per meglio inquadrare la problematica è utile ricordare che Charles Morris (1901-1979) ha effettuato la strutturazione del “mondo” segnico suddividendolo in Sintattica (relazione segno-segno), Semantica (relazione segno-significato) e Pragmatica (relazione segno-fruitoro)<sup>6</sup>.

Applicare tale tripartizione anche allo studio della comunicazione tra utilizzatore e computer significa attribuire alla sintattica lo studio delle codificazioni necessarie per attuare e giustificare il rapporto funzionale tra i diversi segni -linguistici in senso lato- che costituiscono tale contatto; alla semantica

sia l'analisi del rapporto che la componente espressiva ha con il contenuto o significato da essa evocato, sia l'interpretazione che l'unione di espressione e contenuto determina su un altro significato (contenuto) a esso sovraordinato; alla pragmatica l'esame degli effetti della comunicazione sull'individuo ossia sull'utilizzatore della combinazione sintattica e dei significati riconducibili ai predetti segni.

## 2. Il processo comunicativo e gli stadi che lo compongono

Passiamo ora a una raffigurazione grafica di un processo comunicativo. Si tratta di una nostra proposta (fig.1) costruita sul solco dell'oltremodo noto schema di matrice ingegneristica rimodulato da Roman Jakobson (1896-1982). Per illustrarlo compiutamente è il caso di spendere qualche parola sugli stadi che lo compongono analizzando le varie definizioni utilizzate per indicarli. Il primo stadio che illustriamo è il *contesto del mittente*. Esso possiede alcune peculiarità di cui il mittente medesimo tiene conto (spesso involontariamente) nel momento in cui codifica ciò che intende comunicare. A seguito di ciò il senso che il mittente attribuirà al messaggio nella fase di uscita dal proprio, circoscritto, contesto darà origine ad una serie di elementi espressivi che, una volta penetrati nel *contesto del destinatario*, subiranno numerose modificazioni (anche in questo caso, spesso, inconsapevoli) dovute al contesto, anch'esso circoscritto, in cui il destinatario si troverà a operare in quel momento.

“L'influenza che l'emittente, producendo il segnale, cerca di esercitare sul ricevente, la chiameremo il ‘senso’ del segnale. Ci si potrebbe anche riferire a questa influenza parlando del ‘messaggio’ che il segnale ‘trasmette...’ (ibid).

Raggiunta la fase di decodifica entreranno in gioco i codici ed i sottocodici in capo al destinatario i quali potranno, a loro volta, imporre altrettante variazioni di senso agli elementi segnici fino a quel punto emersi. Un altro importante stadio, che non a caso abbiamo circoscritto con una linea tratteggiata, è denominato *Contesto Comune Contingente*. Il suo riscontro più puntuale ha



## Semiotiche e Filosofia del Linguaggio

luogo nella comunicazione verbale faccia a faccia o comunque in sincrono e in contemporanea. Per questa ragione è stato riportato in tale cornice il blocco occupato dal messaggio nel contesto del ricevente. Infatti, vista la sistematicità di tale ipotesi interattiva, appunto diretta e contestuale, si è inteso sottolineare la possibilità che il messaggio subisca alcune modificazioni significative in aggiunta o indipendentemente da quelle che, come si è detto, possono aver luogo nel momento in cui il messaggio medesimo entra nella fase di decodifica.

## 3. Feedback e veicolo

I due stadi del nostro schema che meritano una trattazione un po' più approfondita sono il *feedback* e il *veicolo*. Il primo costituisce un principio sistemico fondativo di qualsiasi processo comunicativo. E' noto infatti che il livello d'interazione di qualsiasi comunicazione è caratterizzato dal cosiddetto effetto di ritorno (*feedback*) che scaturisce dallo scambio d'informazione sia fra le parti componenti il sistema (mittente e destinatario), sia fra tali componenti e l'ambiente circostante. Il secondo, il veicolo, costituisce insieme al codice il mezzo attraverso cui far transitare il messaggio dal mittente al destinatario. Si comprende bene che nell'odierna epoca tecnologizzata la veicolizzazione cosiddetta informatica ha raggiunto livelli molto elevati e tantissimi scambi comunicativi sono demandati a supporti di quel tipo se non addirittura afferenti alla Intelligenza Artificiale. Tra le tante implicazioni di questo frequente ricorso a supporti esterni vi sono le diverse modalità cognitive dettate dal supporto medesimo. Ci si riferisce in particolare alla cosiddetta percezione seriale che si verifica anche nella lettura di un testo scritto e a quella definita parallela che appartiene anche al processo di fruizione di un testo audiovisivo<sup>7</sup>. La prima modalità, quella seriale, non richiede particolari spiegazioni dal momento che viene associata intuitivamente all'andamento sequenziale e alla ben nota linearità del significante<sup>8</sup>. Viceversa, la percezione parallela appare un po' più complessa. Essa sottende l'articolata presenza di numerosi codici che, entrando in intersezione fra loro, originano una struttura significativa di tipo multiplo, polisemico. A questo proposito, Gianfranco Bettetini (1984), in riferimento alla funzione dispie-

gata dal veicolo rappresentato, nella sua ricerca, dagli strumenti audiovisivi afferma che, utilizzandoli in qualità di strumenti d'intermediazione nell'ambito di uno scambio comunicativo, il processo di enunciazione dell'enunciato, che corrisponde alle istanze pragmatiche insite nel testo, si concretizza in:

*"...indizi disomogenei rispetto a quelli attivi nella costruzione del suo volume semantico". (Bettetini, 1984, 75).*

Dunque, l'importanza semiologica del veicolo consiste nel fatto che esso determina, il più delle volte in via indiretta ed in misura non calcolabile, una variazione del messaggio che potrà così giungere al destinatario con una struttura espressivo/significante composta da alcuni elementi non previsti né dal mittente né dal destinatario, ma imposti dal *medium*. Essi consisteranno in una serie di implicazioni pragmatiche che sposteranno il focus dell'interazione utilizzatore/computer dalla sola configurazione sintattica e

semantica alle conseguenze pratiche e operative che si andranno a concretizzare sul predetto utilizzatore.

Riprendendo il concetto secondo il quale qualsiasi comunicazione codificata poggia sempre su una precisa convenzione, il ricorso alle polisemie che, come detto, comprendono sia la struttura, appunto polisemica costituita dai vari significati incrociati e sovente fra loro disomogenei, sia le tracce tecniche prodotte dal medium adottato, determinerà una sempre maggiore inadeguatezza dei codici simbolico-digitali i quali si riveleranno insufficienti sul fronte dell'interpretazione vasta ed estensiva causata dalla forte e inevitabile presenza della componente emotiva. Si tratta di una situazione particolare che deriva dalla definitiva messa in crisi del convincimento secondo cui per rendere più evidente il senso di un messaggio sia necessario ridurlo ai minimi termini. Se così fosse si finirebbe per sacrificare quel concetto fondamentale, che abbiamo testé indicato, secondo il quale il senso originato da strumenti o scenari polisemici trovi dimora a un livello, per così dire "evanescente", che non può essere digitalizzato. Infatti,

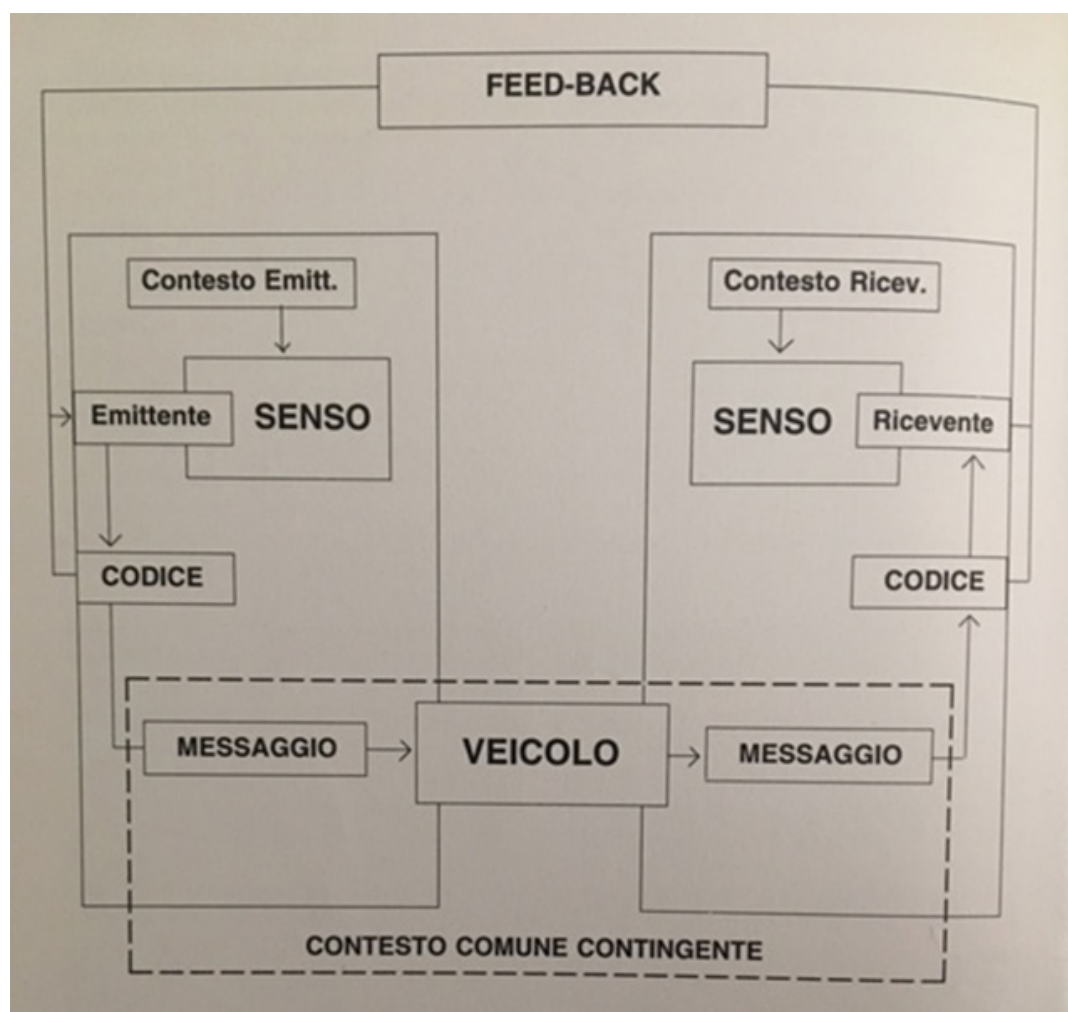


Fig.1

## Semiotiche e Filosofia del Linguaggio

se ciò accadesse si finirebbe per convenzionalizzare anche quegli ambiti segnici la cui comprensione ha sempre e solo interessato l'insieme, l'intero ambito e giammai le sue singole componenti. Ed è su questo aspetto teorico che si colloca, a nostro parere, la possibilità di ricorrere a Barthes e alla sua, o meglio, di Prieto, Semiologia della connotazione. Per capirlo è necessario inquadrare il computer nella sua veste di strumento con cui operare cognitivamente e in tale veste ricondurlo alla significazione.

*“Che esistano analogie tra il sema e lo strumento, d'altronde, non può certo destare meraviglia: nulla impedisce infatti di considerare l'atto semico come un tipo particolare di atto strumentale e quindi il sema come un tipo particolare di strumento, il segnale come un tipo particolare di utensile”. (Ibid)*

Questa chiave di lettura costituisce una operazione teoreticamente legittima che dispiega la sua valenza nella possibilità, sia dei segni sia degli strumenti, di evocare quei contenuti sovraordinati dei quali si è detto sopra e che vengono denominati connotativi.

*“È infatti anzitutto una maniera di concepire un oggetto che, a parer nostro, è o non è connotativa, e, quando lo è, lo è proprio perché essa presuppone un'altra maniera di concepire lo stesso oggetto, la quale invece non presuppone a sua volta la prima ed è perciò 'denotativa' o, meglio, 'notativa' (v. lingua). Noi non crediamo quindi, e ci sembra che si tratti di un punto basilare, che la connotazione possa rinviare a nessun altro oggetto che quello medesimo cui rinvia la denotazione. La connotazione verrebbe così caratterizzata da una maniera, in certo modo, sussidiaria di concepire un oggetto, una maniera di concepirlo che non esiste se non insieme 'con' un'altra alla quale essa 'si aggiunge' (Ibid)*

Insomma, anche alla luce delle affermazioni e delle diverse posizioni teoriche sopra menzionate la comunicazione rimane un'attività che governa la nostra esistenza quotidiana e ha luogo non soltanto con gli altri esseri umani, ma anche con i moderni e numerosi supporti d'intermediazione computerizzati

con i quali, si è detto, si entra sempre più spesso in rapporto.

Il continuo ricorso a tali supporti abilita i comunicanti all'uso di espressioni nuove, disomogenee, che traggono origine da precedenti connotazioni intese come significati ulteriori, sovraordinati, a significati già esperiti.

#### 4. Approccio attivo e approccio passivo

Terminata l'illustrazione dei principali elementi che caratterizzano uno scambio comunicativo è giunto il momento di sviluppare le premesse dalle quali siamo partiti e che riguardano, tra l'altro, la disamina dell'aspetto segnico che contraddistingue il rapporto utilizzatore/computer.

Innanzitutto occorre precisare che l'approccio con il calcolatore da parte dell'utente umano è sostanzialmente riconducibile a due modalità. La prima possiamo definirla attiva e prevede l'attività del programmare ovvero la capacità di formalizzare, per tramite di appositi linguaggi, una serie di istruzioni da destinare al computer. La seconda modalità, che denomineremo passiva, comprende la sola fruizione della funzione che il calcolatore, facendo uso di opportuni programmi redatti e comunicati al computer da altri e in diversi momenti, fornirà all'utilizzatore il quale inquadrerà lo strumento come un supporto inteso ad agevolare lo svolgimento della sua attività.

L'utilizzatore, per quanto concerne la modalità definita attiva, nel momento in cui appronterà un programma da destinare al computer svolgerà una operazione creativa. Egli, individuato il tema o meglio il problema da risolvere, proverà a delineare il processo logico da adottare per dare una giusta articolazione alla questione oggetto di analisi. A tale operazione, sostanzialmente mentale, seguirà la formalizzazione “linguistica” del problema il cui scopo sarà quello di renderlo comunicabile al computer che dovrà “comprenderlo” ed elaborarlo.

La codificazione alla quale ci si dovrà per forza appellare per offrire all'elaboratore il problema che ha ispirato la composizione del programma sarà ciò che permetterà di giustificare la possibilità di studiare il fenomeno da un punto di vista semiologico.

Proviamo a spiegare il motivo. Si è detto che il programmatore svolge innanzitutto un'operazione creativa consistente nell'attribuzione di un'organizzazione formale ad un problema originariamente mentale. In tale processo di formalizzazione ha luogo la seguente trasposizione di fondo: il problema mentale da cui il programmatore è partito non esiste più e al suo posto subentra un testo. La possibilità di adottare questa denominazione trae origine dalla inevitabile coesione sintattico-grammaticale la quale, oltre a caratterizzare il programma/testo da sottoporre alla elaborazione del computer, implica una sovraordinata articolazione logico-matematica che viene notoriamente sintetizzata con il termine *algoritmo* e con l'espressione *diagramma di flusso*<sup>9</sup>. L'articolazione a cascata di questa operazione consente di affermare, atteso che ogni testo prelude a uno scambio comunicativo, che già da questo momento il programma per computer è divenuto parte attiva di una interazione – nel senso di messa in comune – fra programmatore umano e strumento informatico. La questione assume una fisionomia particolare nel momento in cui si andrà ad individuare l'altra parte che chiude il rapporto comunicativo e che sarà rappresentata da un computer. Si può comprendere facilmente che la circostanza assume profili nuovi e va analizzata in modo puntuale a partire dalla sua struttura di base. Per farlo possiamo riprendere la classificazione della semiotica in Semantica, Sintattica e Pragmatica formulata da C. Morris laddove ogni testo è sempre dotato di componenti sintattiche e semantiche insite, secondo svariate modalità, nella conformazione formale che lo contraddistingue. Tuttavia, è altrettanto noto che uno scambio comunicativo, per esser tale, deve altresì contenere precise istanze pragmatiche che dispieghino i propri effetti sia su chi comunica il testo sia su chi lo riceve. Nel caso del rapporto computer/utilizzatore è possibile individuare una struttura sintattica e una configurazione semantica notando però l'apparente mancanza di istanze pragmatiche. Nel rapporto comunicativo fra uomo e computer si verifica una sorta di sfasatura, nel senso che l'aspetto pragmatico, analogamente a quanto sostenuto a proposito degli audiovisivi, è costituito sia dalle tracce tecniche veicolate dallo strumento al termine dell'elaborazione, sia e soprattutto dall'attività che il computer svolgerà a seguito del funzionamento del testo-programma che l'uomo (programmatore) gli ha precedentemente fornito.

Da questa circostanza deriva la possibilità di

## Semiotiche e filosofia del linguaggio

sostenere che anche nella comunicazione utilizzatore/computer ha luogo uno scambio interattivo e bidirezionale in cui, se pur in maniera differita, entrano in campo le tre dimensioni definite da Morris. La novità che differenzia tale situazione comunicativa da quelle uomo/uomo in cui è presente una sostanziale somiglianza fra mittente e destinatario, consiste nella interdipendenza che le due parti, utilizzatore e computer, risultano avere, dal momento che le componenti segniche di base non sono tutte presenti in entrambi gli "attori" ma si configurano esclusivamente nell'atto stesso dell'interazione. Riteniamo infatti che l'uomo fornirà al computer il programma-testo (costituito da una struttura sintattica e da una organizzazione semantica) mentre il calcolatore-strumento restituirà una pratica. Le istanze pragmatiche saranno esplicitate proprio da tale pratica che non è altro che il feedback che, dirigendosi sul programmatore, chiuderà in esso il processo comunicativo, mettendolo nelle condizioni di attribuire un significato alle pratiche che il computer gli avrà restituito. Quindi, da un diagramma di flusso (logico) scaturirà una sequenzialità procedurale (algoritmo) da cui trarrà origine una struttura sintattica che costituirà il codice che darà vita a un testo dotato di significato (semantica) che assumerà lo status di programma informatico. Il computer lo elaborerà e produrrà un output che consisterà in un'attività (che potrà assumere la fisionomia di un risultato) che ricadrà sul soggetto promotore dell'interazione il quale, comprendendola, ma soprattutto usandola nell'alveo dell'operatività che lo aveva indotto a ricorrere al computer, non potrà non attribuirle un nuovo significato che avrà una valenza semantica più ampia e sovraordinata ossia connotativa<sup>10</sup>.

A questo punto occorre verificare cosa avviene in occasione del rapporto utilizzatore/computer definito passivo. Anche di fronte a questa seconda tipologia si avranno scambi comunicativi completi. Ciò avverrà dal momento che, pur se in tale tipo di approccio sarà soltanto lo strumento ad agire fornendo la funzione risolutiva richiesta dall'utilizzatore senza che questi abbia compiuto alcuno sforzo creativo volto alla costituzione di un programma/testo da sottoporre al computer, il feedback che conterrà, come nel caso precedente, un risultato pratico/operativo, confluirà sull'utilizzatore o meglio sull'attività che questi sta svolgendo e che lo aveva indotto a ricorrere all'ausilio del computer. Tale attività, sempre in una schematizzazione semiologica in linea con

quanto finora illustrato, rappresenterà l'aspetto pragmatico che spingerà l'utilizzatore a ricorrervi e attribuirle, anche in questo caso, un ulteriore e più ampio significato.

## 5. Conclusioni

Per concludere riteniamo utile spendere qualche riga su un paio di affermazioni formulate in precedenza e riguardanti alcuni principi semiologici di base. Riprendendo i due differenti concetti di semiologia espressi da Barthes e da Buyssens è solo il caso di sottolineare che a favore della tesi che vuole definire l'interazione utilizzatore/computer un rapporto comunicativo ci sostiene la concezione di Buyssens che considera comunicative tutte le interazioni significative. Analogamente, alla luce della significatività che, riferendoci alle considerazioni sopra formulate, viene originata dalla pratica che il computer riverserà sul soggetto/utilizzatore, possiamo concludere che fra utente e computer si verifica un'interazione comunicativa in cui compaiono se pur in maniera temporalmente differita, le tre componenti enumerate da C. Morris. Tuttavia, prima di chiudere riteniamo utile esporre un'altra considerazione conclusiva inerente alla già trattata distinzione fra percezione seriale e percezione parallela. Abbiamo detto che la fruizione delle immagini poggia su criteri paralleli ossia simultanei che in genere hanno luogo nei casi in cui esistono configurazioni segniche di tipo multiplo, polisemico le quali, come detto, caratterizzano i codici artistici nei quali la convenzione fra espressione e contenuto è debole e la connotazione nonché la componente iconica appaiono particolarmente sviluppate. Alla luce di ciò riteniamo possibile affermare che, nel caso dell'interazione utente/computer, abbia luogo una sorta di paradosso semiologico laddove il computer, per le caratteristiche ipoiconiche che si ritrova propone all'utilizzatore un approccio di tipo parallelo. Tuttavia, allo stesso tempo, la sua organizzazione algoritmica sostanzialmente deduttiva impone la presenza di segni monosemici tra essi rigorosamente connessi. Ci troviamo quindi di fronte a un fenomeno ibrido che contiene e fa uso di entrambe le suddette modalità e che dovrebbe per questo fare da spunto a ulteriori riflessioni dai confini epistemologici tutt'altro che definiti. L'uomo, di fronte a tale articolato approccio con il calco-

latore rischia di cristallizzare sullo *statu quo* del momento il proprio modo di pensare, non perché condizionato negativamente dal computer ma, al contrario, per via della sua ansia di configurarlo sempre più a immagine e somiglianza dell'utilizzatore: sia nei criteri comunicativi che ne determinano il tipo di interazione, sia negli effetti connotativi che ne affascinano e stimolano l'utilizzazione. La crescita culturale, ma anche valoriale, etica e sociale ha bisogno di muoversi nelle differenze e, purtroppo, quelle tra il computer e il suo utilizzatore vanno sempre più assottigliandosi; non per l'influenza del primo sull'altro, quanto per la pervasiva omologazione al ribasso che l'uomo sta realizzando in maniera sempre più evidente sul livello etico di ciò che lo strumento calcolatore è chiamato a rilasciargli sotto forma di risultati ovvero di pratiche operative ma anche, per le ragioni sopra esposte, semantiche e cognitive. Insomma, per concludere con una affermazione che parafrasa la storica e conflittuale convivenza fra apocalittici e integrati (cfr. Eco, 1989) possiamo affermare che non è il computer che rende peggiore l'uomo, ma è quest'ultimo che connota in termini non sempre positivi le pratiche/risultati che il primo è invitato a produrre.

## Note

<sup>1</sup> Per comprendere il concetto di interazione uomo-computer e usabilità, è utile fare riferimento al modello di Donald A. Norman (1935). Nella sua teoria, Norman individua le fasi chiave nell'interazione tra l'utente e il computer: stabilire l'obiettivo, formulare l'intenzione, identificare l'azione, eseguire l'azione, percepire lo stato del sistema, interpretare lo stato del sistema e valutare il risultato rispetto all'obiettivo. Un principio cardine è la comprensione degli utenti e delle attività che desiderano svolgere. Le interfacce utente dovrebbero facilitare tali compiti nel modo più diretto e intuitivo possibile, sottolineando l'importanza dell'analisi delle attività durante il processo.

<sup>2</sup> Ferdinand de Saussure (1857-1913) introduce una nuova disciplina, la semiologia, con l'obiettivo di esaminare la vita dei segni nell'ambito della vita sociale. Questo campo non si limita solo all'analisi dei sistemi di segni linguistici, ma si estende anche all'esame dei sistemi di segni non verbali.

<sup>3</sup> Espressione e contenuto godono di numerosi sinonimi i più noti dei quali sono significante e significato.

<sup>4</sup> Il Cratilo di Platone è il più fulgido esempio di dibattito inerente al rapporto naturale o convenzionale tra parole e cose.

<sup>5</sup> Com'è noto, per Peirce non esistono "segni iconici", dal momento che tutti i segni sono dei "misti" che presentano al loro interno componenti iconiche, indicali e simboliche in misura variabile (CP 2.92). Peirce chiama "ipoicone" quei segni in cui la componente iconica è prevalente. Per Peirce un'ipoicona è un "representamen iconico" e "un'Icona è un representamen la cui Qualità rappresentativa è una Primitiva [...]

## Semiotiche e Filosofia del Linguaggio

e soltanto un Representamen attraverso Primità può essere in un rapporto di similarità col suo Oggetto” (Bellucci, Paolucci, 2015, 4)

<sup>6</sup> Il lavoro più famoso di Morris esce nel 1938 con il titolo *Foundations of the Theory of Signs* (Lineamenti di una teoria dei segni). E' in questo volume che per la prima volta viene proposta la divisione delle tre dimensioni della semiotica in sintattica, semantica e pragmatica.

<sup>7</sup> Si tratta dei cosiddetti *processi attenzionali automatici e controllati*, tematizzati per la prima volta da Shiffrin e Schneider nel 1977. La *percezione parallela* fa capo ai processi automatici che si caratterizzano per rapidità, involontarietà e che possono essere attuati contemporaneamente con altri processi cognitivi. Viceversa, la *percezione seriale* è lenta, richiede una forte motivazione ed è sequenziale (un elemento dopo l'altro) e mai simultanea.

<sup>8</sup> Il testo, considerato come l'espressione di parole, costituisce un insieme di segni concreti che possono essere uditi, visti, toccati e persino assaporati. Questo fa parte dell'esperienza percettiva e, pertanto, richiede un ordine specifico per poter essere compreso (come

la linearità del significante di Saussure). In altre parole, i concetti vengono organizzati in modo sequenziale nel tempo e concatenati in relazioni sintagmatiche interdipendenti. Isolati, essi non possiedono un significato autonomo.

<sup>9</sup> Si definisce l'algoritmo come un termine derivato dall'appellativo *al-Khwarizmi*, matematico *Muhammad ibn Mūsa* del 9° sec., che indica qualsiasi schema o procedimento sistematico di calcolo. Gli algoritmi mirano a esprimere in modo matematicamente preciso il concetto di procedura generale, un metodo sistematico applicabile alla risoluzione di una specifica classe di problemi. Il diagramma di flusso, noto anche come flow chart, è un linguaggio di modellazione grafico utilizzato per rappresentare il flusso di controllo ed esecuzione degli algoritmi. Questo strumento consente di descrivere schematicamente: 1) le operazioni da eseguire, rappresentate attraverso sagome convenzionali come rettangoli, rombi, esagoni, parallelogrammi e rettangoli smussati, ciascuna con un significato logico preciso e un testo descrittivo delle attività; 2) la sequenza in cui tali operazioni devono essere eseguite, indicata mediante frecce di

collegamento (flusso). Grazie a questa connotazione topologica, i diagrammi di flusso possono essere classificati nella più ampia categoria delle mappe concettuali.

<sup>10</sup> Giova ricordare, a proposito della nozione di pragmatica, che oltre alla funzione che le attribuisce C. Morris c'è quella, fondamentale, teorizzata da C.S. Peirce (1839-1914) nell'ambito del suo pragmaticismo. Peirce afferma che: "...per sviluppare il significato di qualsiasi cosa, dobbiamo semplicemente determinare quali abiti produce, perché ciò che una cosa significa è semplicemente l'abito che comporta. (Peirce, CP 5.400) [ ...] "Un abito non è un'affezione della coscienza; è una legge generale di azione, tale che, in un certo tipo generale di occasione, un uomo sarà più o meno pronto ad agire in una certa maniera generale". [Peirce, CP 2.148].

## Riferimenti bibliografici

Bellucci, F., Paolucci, C. *Peirce e l'iconismo*, in *Versus* (nuova serie), Milano, Bompiani, n. 170, genn/giu 2015, pp.3-11

Bettetini, G. *La conversazione audiovisiva*, Milano, Bompiani, 1984

Cardona, A. (pref ) in *Semiologia*, Roma, Armando, 1971, 9

De Saussure, F. *Corso di linguistica generale*, Bari-Roma, Laterza, 2009

Eco, U. *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1989

Jakobson, R. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1994

Morris, C. *Lineamenti di una teoria dei segni*, Lecce, Pensa multimedia, 2009

Peirce, 1878, *How to Make Our Ideas Clear*, in *The Popular Science Monthly*, vol. 12, pp. 286-302, in CP 5.400, trad. it. in *Opere*, p. 383 e *Scritti scelti*, p. 215

Peirce, C.S., *Collected Papers of C. S. Peirce*, voll. I-VI, C. Hartshorne e P. Weiss, The Belknap Press Harvard University Press, Cambridge 1931-1935, voll. VII-VIII, a cura di A. Burks, Cambridge 1958.

Prieto, L. *La Semiologie in le language*, Parigi, 1968

Prieto, L. *Semiologia* (voce) in *Enciclopedia Treccani del 900*, 1982

Schneider, W., & Shiffrin, R. M. (1977). *Controlled and automatic human information processing: I. Detection, search, and attention. Psychological Review*, 84(1), 1-66.

Trabant, J. *Elementi di semiotica*, Napoli, Liguori Editore, 1980



Luigi Cipparrone  
la fotografia

inaugurazione ore 17.30 **3 / 11**  
maggio

## workshop

mar **9** maggio ore 10.00  
**Valentino Guido**  
*Costruzione funzionale. Laboratorio sulla costruzione della macchina fotografica stenopeica*

## seminari

ven **5** maggio ore 18.30  
**Caterina Martino**  
*Luigi Cipparrone e la fotografia contemporanea*

sab **6** maggio ore 18.30  
**Luciana De Rose, Gabriella De Falco, Anna Cipparrone**  
*Luigi Cipparrone e l'editoria sul territorio: i progetti Raccontiamoci la Città e Fuori Quadro*

lun **8** maggio ore 18.00  
**Diego Mazzei, Antonio Armentano, Daniela Rende, Claudio Valerio e Raffaella Arena**  
*Luigi Cipparrone e la didattica della fotografia - Talk sui corsi di fotografia e sull'eredità di Luigi Cipparrone, con la testimonianza dei due Vincitori delle edizioni del Premio Cipparrone*

mar **9** maggio ore 18.00  
**Ernesto Orrico, Francesco L. Gigliotti, Dora Ricca, Dario De Luca**  
*Luigi Cipparrone e la fotografia teatrale - Talk tra operatori di teatro e fotografi*

*Spazi espositivi della Provincia di Cosenza ex MaM Corso Telesio 17*

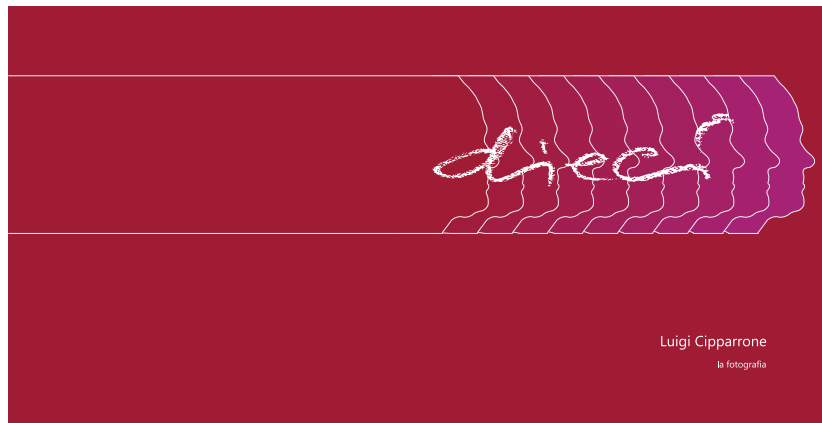


## SPECIALE MOSTRA DIECI. LUIGI CIPPARRONE, LA FOTOGRAFIA

## MECCANICA CONCETTUALE

### La fotografia di Luigi Cipparrone

di Caterina Martino



La fotografia calabrese ha una storia ancora tutta da ricostruire e scoprire, non solo – e non più – attraverso gli *outsider*, ovvero i grandi fotografi italiani e stranieri che l'hanno documentata e raccontata, ma anche – e soprattutto – attraverso gli *insider*, ovvero i fotografi calabresi che operando sul suo territorio hanno contribuito alla diffusione di una cultura fotografica regionale. È un *insider* il cosentino Luigi Cipparrone (1947-2013) la cui opera possiede quell'intenzione di definire e legittimare una fotografia calabrese pienamente calata nei meccanismi e nelle forme di quella nazionale e internazionale.

Cipparrone ha lavorato prevalentemente tra gli anni Ottanta e i Duemila collocandosi nel contesto ampio e variegato della fotografia contemporanea che, trovando fondamento e ispirazione nell'arte concettuale, dà vita a quella che il teorico francese Michel Poivert definisce una nuova «etica fotografica»<sup>1</sup> orientata a rivalutare le immagini attraverso l'interdisciplinarietà e l'eterogeneità di approcci, l'operatività finalizzata alla riflessione e all'idea, lo scardinamento di canoni e regole, la mescolanza di generi e ruoli, la performatività dell'atto fotografico e della scena fotografata, la combinazione di professionismo e amatorismo.

Il fotografo cosentino ha affiancato la sua attività da autodidatta (quel diletantismo che Jeff Wall definisce «l'aspetto-di-non-arte come approccio all'arte»<sup>2</sup>) a quella di teorico della fotografia (appunti, scritti, libri); l'esigenza di divulgazione editoriale (la casa editrice «le nuvole - editoria e arti visive», la collana Blow-Up dedicata alla fotografia, la rivista «FuoriQuadro») a quella della didattica fotografica (i workshop e i laboratori per i giovani calabresi); le iniziative di associazionismo a quelle di teatralità; la sperimentazione del medium a quella del linguaggio fotografico. Con alcune linee di ricerca pre-

valenti: in primis la fotografia stenopeica e poi i procedimenti *off camera*, l'istantanea, la fotografia concettuale, l'audiovisivo, il collage, il fotomontaggio, la serialità, il libro d'artista. E alcuni soggetti preferiti: Cosenza, la Sila, il mare, i treni, la città, i paesaggi, le tradizioni, le architetture, ecc. Un percorso fotografico che può essere descritto attraverso tre dicotomie: teoria e prassi, tempo e spazio, luogo e nonluogo.

#### Teoria e prassi

Se la teoria della fotografia ha necessitato di alcuni decenni prima di affermarsi come tale (nonostante già nell'Ottocento esistesse una schiera di personaggi che avevano pensato la fotografia: dal pioniere Henry Fox Talbot, al poeta Baudelaire, al pittorialista Henry Peach Robinson), la pratica, all'opposto, è sembrata immediatamente un aspetto imprescindibile di un linguaggio espressivo che è anche un procedimento tecnico. La storia della fotografia dimostra che la relazione tra teoria e prassi è molto stretta, che in numerosi casi l'una deriva dall'altra e che spesso la teoria deve molto alla pratica (si pensi al contributo teorico di fotografi come László Moholy-Nagy, Robert Adams, Franco Vaccari, Joan Fontcuberta e altri ancora).

Dal punto di vista della teoria, il fotografo contemporaneo – suggerisce Jeff Wall – assume il ruolo di saggista perché l'esigenza di pensare e scrivere del proprio lavoro è una condizione interiore o anteriore all'esperienza artistica nonché disgiunta dalla teoria che proviene dalle istituzioni<sup>3</sup>.

In questo senso, Cipparrone ha lungamente pensato e indagato lo specifico fotografico che egli ha individuato nel processo meccanico di formazione di un'immagine attraverso la *camera obscura*. Questo è il medium

che più di altri gli ha consentito di realizzare la propria Idea, come enuncia il sottotitolo del libro *Meccanica, fotografia. Alla ricerca di un'idea* (2006) che insieme ai volumi *La camera obscura, ovvero: l'apparecchio fotografico a foro stenopeico, ovvero: il negativo di carta* (1989) e *Sul "buco". Riflessioni e considerazioni* (2008) rappresentano la sua teoria più compiuta sulla fotografia stenopeica – dimostrando come la riflessione si sia evoluta di pari passo all'esperienza del fotografo. Cipparrone è tornato all'origine della fotografia, ne ha ricostruito la storia e spiegato i meccanismi tecnici ritenendo che solo a partire da essa è possibile comprendere «perché e come storicamente si è giunti alla fotografia moderna»<sup>4</sup>.

Fanno parte di questo processo del pensiero anche gli scritti che accompagnano i progetti fotografici perché funzionano come elucubrazioni conseguenti alla performance e all'operatività di Cipparrone. Questi testi confermano l'idea della fotografia come *opera aperta*<sup>5</sup> acutamente descritta dal modenese Luigi Ghirri (anche lui fotografo e teorico contemporaneo), e quindi l'idea di un'opera che si nutre di altri pensieri, arti, linguaggi. Nel caso di Cipparrone si è trattato di cinema, pittura, teatro, filosofia, letteratura, ecc<sup>6</sup>.

Dal punto di vista della prassi, la fotografia contemporanea si caratterizza per una operatività concettuale che si manifesta da un lato con il ritorno alla manualità e all'artigianalità, dall'altro con la priorità che viene data all'ideazione e alla progettazione<sup>7</sup>. Cipparrone si è mosso in entrambe le direzioni. La scelta di approfondire la stenopeica e i procedimenti *off camera* non è altro che un ritorno a una forma di artigianalità primordiale della fotografia che consiste nella formazione automatica dell'immagine (una pura visione) e che denota «un percorso concettuale compreso tra intenzione e codifica automatica»<sup>8</sup>.

Cipparrone ha definito come caratteristiche della prassi fotografica «la serialità, la ripetizione, sintassi della formalizzazione dell'evento, comunque nel quasi completo esaurimento dell'operatore al quale rimane solo la decisione della scelta e del momento o addirittura solo del momento»<sup>9</sup>. La prassi si configura come un momento di preparazione concettuale che precede il vero e proprio lavoro tecnico, la vera e propria produzione di immagini.

L'ideazione e la progettazione avvengono anche attraverso la costruzione di menabò caratterizzati da fotografie incollate su cartoncini neri o pagine bianche, contornati da segni, calligrafia, numeri. Il menabò rafforza l'operatività concettuale consentendo di pre-visualizzare, o pre-configurare, la serie fotografica nella forma del libro d'artista. La possibilità di pubblicare il proprio libro, curarne la grafica e l'impaginazione, è l'occasione per diffondere e comunicare la propria idea di fotografia tramite un prodotto che non è più elitario ma implica il coinvolgimento ermeneutico del vasto pubblico di spettatori/lettori.

#### Tempo e spazio

L'inquadratura fotografica, come quella cinematografica, possiede un asse spaziale che definisce la porzione di spazio molto ampia o ridotta che entra nella cornice (quindi lo spazio che il fotografo decide di selezionare e quello che decide di omettere). La fotografia sembrerebbe, però, non possedere l'asse temporale dell'inquadratura cinematografica, se inteso come ciò che definisce la durata dell'inquadratura, quindi il tempo breve o lungo attraverso cui essa rappresenta lo spazio. Eppure, una dimensione temporale esiste e può essere intesa in duplice modo: da un lato la temporalità insita nel singolo scatto (l'oggetto fotografato che spesso è sinonimo di istantanea (un solo istante bloccato per sempre), dall'altro la temporalità legata alla pratica (l'atto del fotografare).

Tempo e spazio vengono chiamati in causa nella produzione di Cipparrone a partire dalla descrizione che il fotografo cosentino dà dell'esperienza di visione attraverso il buco della *camera obscura*. Infatti, in relazione all'immagine restituita dal dispositivo non ancora impressionata (quindi «immateriale, istantanea, velo degli oggetti»), egli scrive: «Guardo e mi immedesimo, il tempo è lo stesso del mio, lo spazio è lo stesso del mio.

Non c'è strappo, non c'è separazione, in tempo reale, non c'è ancora memoria: l'ora il giorno il mese l'anno sono i medesimi, *hic et nunc*»<sup>10</sup>.

Sullo spazio rappresentato Cipparrone aggiunge: «Il "buco" si muove nello spazio, a modo suo descrivendolo, tutto teso a cogliere quelle presenze aeree, che si comprendono, che a volte non danno segno, che descrivono esse stesse traiettorie nello spazio, che lasciano la traccia del passaggio, scie luminose, figure indefinibili, fantasmi, rivelati dalla scatola, che abitano il mondo, senza dettagli, che attraversano i paesaggi»<sup>11</sup>. Tuttavia, lo spazio non è mai solo lo spazio che si decide di rappresentare (quindi ciò che entra nel buco della *camera obscura* o nell'inquadratura della macchina fotografica). Lo spazio è anche quello che occupa il fotografo che nella prassi finisce per «imbattersi prima di tutto nella propria presenza che cerca e tocca le cose»<sup>12</sup>.

D'altra parte, il tempo non è mai solo quello che viene catturato nella foto ma anche il tempo che il fotografo vive davanti al dispositivo e quello che impiega per la preparazione dello scatto.

Cipparrone ha indagato la questione del tempo almeno in tre direzioni. La prima è la temporalità insita nell'ideazione e nella realizzazione della serie fotografica che si configura come un progetto che si alimenta periodicamente, un percorso di ricerca e di pensiero che trova nel libro una forma di espressione.

La seconda è la temporalità necessariamente richiesta da tecniche fotografiche come il foro stenopeico (che implica da un lato il tempo dell'artigiano nel gestire la tecnica e il medium, dall'altro il tempo di esposizione che produce un'immagine non istantanea) e la polaroid (che annulla l'artigianalità e il tempo di esposizione con la sua immediatezza e il suo automatismo).

La terza è la messa in discussione della temporalità che la fotografia sarebbe per sua natura in grado di registrare. È il caso dei lavori *Linea di confine. Fotografie in tempo reale in Cassano Jonio il 22, 23, 24 agosto 2007* (volume fotografico, 2007), *L'intervallo o del tempo differenziato* (serie fotografica, 2005, polaroid, con descrizione «tre tempi in quadro»), *L'intervallo* (serie fotografica, 2005, polaroid, con descrizione «un quadro in cinque tempi, autofotografie»). In queste ultime due serie di polaroid il termine in-

tervallo indica una riflessione che sconfinata nella performance. L'intervallo differenziato dà vita a una successione di tre polaroid che rappresentano una figura umana, o meglio la silhouette nera di una figura umana sfocata e mossa (un solo quadro che racchiude più tempi). Il secondo intervallo, invece, mette in sequenza cinque polaroid che rappresentano la fermata di un autobus senza viaggiatori in attesa; quattro foto replicano in maniera identica questa rappresentazione, mentre la quinta polaroid è diversificata per l'improvvisa presenza di Cipparrone (è un'autofotografia). La didascalia scritta a mano per ogni polaroid indica il luogo (Cosenza, piazza Loreto), il giorno (23 giugno 2005) e un nominativo (forse dei passanti?). È un tentativo di ribadire che la fotografia non copia, ma afferra e trattiene delle tracce di ciò che si vede: una realtà spazio-temporale che prosegue inesorabilmente<sup>13</sup>.

#### Luogo e nonluogo

Una delle sfide della fotografia contemporanea è quella di riconnettersi a un paesaggio naturale e urbano in cui si intersecano passato e presente, antico e moderno, globale e locale. Un paesaggio in cui, scrive Marc Augé, «l'individuo è [...] in un certo senso decentrato rispetto a se stesso» diviso tra «luoghi antropologici [che sono...] identitari, relazionali e storici»<sup>14</sup> e «nonluoghi», cioè zone di passaggio che incrementano la solitudine, la non appartenenza sociale o storica.

Sulla scia degli americani New Topographics (tra cui Robert Adams, Bernd e Hilla Becher, Lewis Baltz, Stephen Shore) e dalla scuola italiana di paesaggio (Luigi Ghirri, Mimmo Jodice, Gabriele Basilico, Guido Guidi, Mario Cresci e altri), anche Cipparrone ha esplorato il territorio calabrese urbanizzato e antropizzato, sospeso tra luoghi e nonluoghi. La visione è mediata dalla fotografia che diventa strumento con cui guardare il paesaggio, quindi conciliarsi con le sue nuove forme e riscoprire una nuova identità territoriale che include anche il suo volto più periferico, i residui della sua storia, gli aspetti più peculiari e tradizionali.

Erranza e veggenza, caratteristiche essenziali dei protagonisti della scuola italiana di paesaggio (e cioè l'attitudine a vagabondare nei luoghi e a osservarli, che va intesa più attivamente di quella che Deleuze associa ai personaggi del neorealismo<sup>15</sup>), sono ap-

partenute anche al fotografo cosentino che ha viaggiato e visitato i luoghi calabresi per guardarli e indagarli<sup>16</sup>. Questi luoghi sono paesaggi minimali o mentali (si vedano ad esempio i *depaysages*, puri segni e forme in bianco e nero che richiamano l'omonimo volume di poesie di Jean-Clarence Lambert con litografie di Pierre Soulages); sono paesaggi ricchi di tracce, residui, indizi di storia e umanità (come può essere una struttura tubolare arrugginita collocata su una spiaggia deserta o le case abbandonate che affiancano le strade provinciali); paesaggi cittadini con poche figure umane, immobili, di spalle, riflesse, in ombra; paesaggi stratificati che complicano la visione; paesaggi

concettuali costituiti da segni arbitrari; paesaggi da fotografare peregrinando.

In termini di luoghi, la ricerca di Cipparrone è stata orientata al *genius loci* messo a dura prova in epoca contemporanea dall'indefinità e dall'intercambiabilità dell'ambiente che, per effetto della globalizzazione, non è più riconoscibile neppure a chi lo abita. La serie fotografica *Alla ricerca dello spirito del luogo* (1997) ne è un esempio: dedicata a "Cosenza vecchia" e forse ispirata al libro *Le città ritrovate. Alla ricerca dello spirito del luogo* (1989) di Attilio Brilli. Ma anche il menabò *Luoghi comuni. Note fotografiche per uno studio sulla "riconoscibilità" di Cosenza*: Cipparrone fotografa molti luoghi

iconici della città (viali, chiese, fontane, giardini, bar, ecc.) mescolando le aree storiche con quelle moderne, fino a renderle indistinguibili. Un luogo non è una porzione di spazio vuota e sterile ma vissuta, disseminata di tracce, caratterizzata da un'anima o uno spirito. Osservare, studiare, conoscerlo significa rivelare il suo passato e contemporaneamente legarlo al suo presente.

Con la sua opera Luigi Cipparrone ha tentato di pensare la fotografia facendo fotografia<sup>17</sup>, di «acchiappare» lo spazio-tempo delle ombre delle cose<sup>18</sup>, di impedire che i luoghi diventassero nonluoghi.

## Note

<sup>1</sup> M. Poivert, *La fotografia contemporanea*, Einaudi, Torino 2011, pp. 17-22.

<sup>2</sup> J. Wall, *Gestus. Scritti sulla fotografia e sull'arte*, a cura di S. Graziani, Quodlibet, Macerata 2013, p. 210.

<sup>3</sup> Cfr. J. Wall, *Gestus. Scritti sulla fotografia e sull'arte*, cit.

<sup>4</sup> L. Cipparrone, *La camera obscura, ovvero: l'apparecchio fotografico a foro stenopeico, ovvero: il negativo di carta*, Chiaroscuro. Fotografia, didattica, ricerca, Bologna 1989, s.n.p.

<sup>5</sup> L. Ghirri, *L'opera aperta* (1984), in Id., *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, a cura di P. Costantini e G. Chiaramonte, SEI, Torino 1997.

<sup>6</sup> La libreria di Luigi Cipparrone custodisce una consistente collezione di volumi e libri tra i quali leggere alcuni importanti riferimenti in fotografia (Paolo Gioli, New Topographics, Bernd e Hilla Becher, Nino Migliori, Luigi Ghirri, Franco Vaccari, Ugo Mulas, ecc.) e non solo (Vilém Flusser,

Roland Barthes, Rosalind Krauss, Gianni Celati, ecc.). Tra gli ultimi appunti di Cipparrone su un block notes è indicato: "Barthes, L'ovvio e l'ottuso: Il messaggio fotografico, Retorica dell'immagine, Il terzo senso".

<sup>7</sup> Si veda su questo punto la documentazione fotografica e il racconto delle pratiche artistiche (inclusa la propria) di Ugo Mulas in *La fotografia*, Einaudi, Torino 2007.

<sup>8</sup> L. Cipparrone, *Meccanica, fotografia. Alla ricerca di un'Idea*, le nuvole, Cosenza 2006, p. 28.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> L. Cipparrone, *Sul "buco". Riflessioni e considerazioni*, le nuvole, Cosenza 2008, p. 10.

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 17-18.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>13</sup> Cfr. L. Cipparrone, *Meccanica, fotografia. Alla ricerca di un'Idea*, cit., p. 49.

<sup>14</sup> M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 2009, pp. 8 e 60. Cfr. anche *Luogo e identità nel-*

*la fotografia italiana contemporanea*, a cura di R. Valtorta, Einaudi, Torino 2013.

<sup>15</sup> Cfr. G. Deleuze, *Cinema 1. Immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 2010.

<sup>16</sup> Il suo approccio *glocal* assorbe, si ispira, cita modelli nazionali e internazionali nell'indagine esclusiva del territorio calabrese. Come accade per molti fotografi contemporanei, il suo lavoro mostra un interessante carattere interdisciplinare.

<sup>17</sup> Cfr. M.W. Bruno, *Alla luce dell'ombra. Ricordo di Luigi Cipparrone, fotografo e teorico*, in "Corriere della Calabria", 23 maggio 2014.

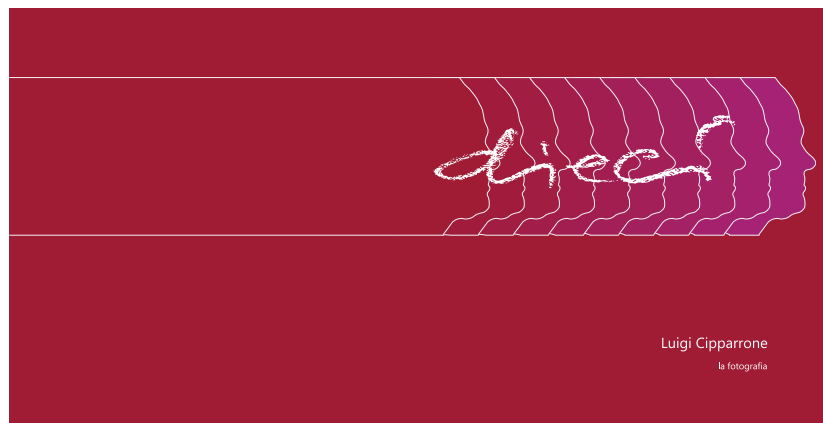
<sup>18</sup> L. Cipparrone, *Meccanica, fotografia. Alla ricerca di un'Idea*, cit., p. 49.



## SPECIALE MOSTRA DIECI. LUIGI CIPPARRONE, LA FOTOGRAFIA

## Il ricordo di un amico, Luigi Cipparrone

di Beniamino Fioriglio



Con Luigi ho percorso un ampio tratto della mia esistenza, un rapporto lungo che si è lentamente trasformato in un tempo senza fine, si è prolungato cioè al di là della sua scomparsa, diventando così un tempo dell'anima, il tempo presente del passato, come scriveva Sant'Agostino, perché continua a vivere nella mia coscienza.

Per definire un personaggio come Luigi, possiamo utilizzare un'espressione spagnola che può ben rappresentare una sintesi del suo carattere; Luigi poteva essere definito un *hombre vertical*, una persona libera che sosteneva con coerenza le proprie idee senza scendere a compromessi, ma senza mai prevaricare.

La *Città Vecchia* si colloca al centro della sua ispirazione creativa, così come, riferendoci al piano letterario, altre realtà cittadine sono state per alcuni scrittori; penso alla Roma di Moravia e Pasolini, alla Trieste di Italo Svevo, alla Ferrara di Giorgio Bassani, alla Dublino di James Joyce, alla New York di John Dos Passos.

L'attività di Luigi può essere pertanto vista come un viaggio nel *Centro Storico* di Cosenza, un luogo reale che si trasforma in luogo dell'anima attraverso itinerari fino ad allora sconosciuti, ma ricreati attraverso un uso creativo delle immagini.

Ancora una volta si rinnova l'antico sortilegio dell'intelligenza umana che si appropria della realtà attraverso la luce delle immagini servendosi solo in seguito delle parole.

Prende forma l'informe; si innalzano edifici di immagini e di parole; lo spazio urbano si trasforma così in uno specchio che riflette nitidamente i pensieri e le inquietudini umane.

Il viaggio di Luigi nella complessa realtà del *Centro Storico* ha inizio negli Anni Ottanta

con il *Diatape* "Per una città antica", una perfetta sintesi di più piani espressivi, un intreccio di note musicali (Dino Furfaro), immagini (Luigi), versi (un mio testo).

La proiezione venne realizzata nel Ridotto del Teatro Rendano.

Questo complesso intreccio di più piani linguistici viene riproposto successivamente in un altro lavoro.

Questa volta lo sguardo di Luigi si sofferma sull'unica autentica manifestazione popolare cittadina, testimone peraltro dell'antica vocazione mercantile di Cosenza, la "Fiera di San Giuseppe", l'antica Fiera della Maddalena, istituita dall'imperatore Federico II nel 1234.

Anche questa volta l'opera si sviluppa su 3 piani che procedono parallelamente: uno storico (Tobia Cornacchioli), uno poetico con un mio intervento, uno visivo con le immagini di Luigi.

Devo dire che in questo caso il testo letterario accompagnava le foto esercitando per certi aspetti la funzione del libretto nell'Opera lirica.

Devo aggiungere che su questo materiale fotografico venne realizzata nel 1993 presso la Biblioteca Nazionale di Cosenza la Mostra "Oltre la Fiera".

E' da sottolineare che nel suo incessante, faticoso viaggio nella complessa realtà del *Centro Storico* Luigi riesce a penetrare in profondità negli abissi dell'immaginario collettivo cittadino.

E qui avviene l'incontro con la leggenda di Alarico, re dei Visigoti.

Il mito di Alarico viene riproposto nel volume *Alarico Re dei Visigoti (2000)* in chiave

storica da Luciana De Rose *Il viaggio di Alarico* e Gian Piero Givigliano *Alarico. Dal Danubio al Busento*, in chiave antropologica da Tobia Cornacchioli *Alarico nell'immaginario collettivo cittadino*; in chiave letteraria da un mio intervento, *La febbre di Alarico*. Interessante inoltre l'intervento di Dora Ricca, *Progetto per un museo multimediale sulla storia e sulla leggenda di Alarico*.

Devo aggiungere inoltre che Luigi aveva in mente un progetto interessante: stabilire un gemellaggio tra Peuce, un'isoletta del Mar Nero alle foci del Danubio patria del re goto, e la città di Cosenza.

Il progetto però non venne mai realizzato.

E ancora a proposito di Alarico, devo dire che Luigi aveva ben compreso come la leggenda del re barbaro fosse penetrata e sedimentata nell'immaginario collettivo cosentino. Infatti, in fase di elaborazione delle mie ricerche mi sono imbattuto in numerose persone che avevano a che fare in maniera diversa con il sovrano goto.

Ho incontrato infatti:

persone che dicevano di avere incontrato in sogno Alarico;

persone che affermavano di avere individuato con certezza il luogo preciso della tomba del re barbaro; il riferimento era quasi sempre Vadue di Carolei;

persone che sostenevano di avere incontrato nella zona di Vadue un guerriero antico; a loro avviso si trattava del re goto;

persone che affermavano che il tesoro era stato trovato e che ne aveva beneficiato una nobile famiglia del cosentino che era divenuta improvvisamente ricca.

Nel 1937 la studiosa francese di radioe-

## SPECIALE MOSTRA DIECI. LUIGI CIPPARRONE, LA FOTOGRAFIA

stesia Madame Amelie Crevolin, sicura di avere individuato il luogo esatto dove era stato sepolto Alarico, arriva a Cosenza e con il sostegno delle autorità comunali dell'epoca, inizia gli scavi lungo il corso cittadino del Busento. Gli scavi, giunti alla profondità di 8 metri portano alla luce solo qualche resto di scheletro umano.

A tale proposito il poeta dialettale Ciardullo in un suo testo poetico ironizza sulla sfortunata spedizione "archeologica" della studiosa francese.

Nello stesso anno quella che abbiamo definito la "febbre di Alarico" contagia perfino Heinrich Himmler capo delle SS, che giunge a Cosenza in un *pellegrinaggio ricerca*.

Nel 1989 lo scrittore cosentino Benito Patitucci scrive un romanzo di fantascienza *Viaggio nel Busento*, che ha come tema il ritrovamento della tomba di Alarico nel 2016 ad opera di un'equipe di scienziati dell'Università della Calabria.

Un cenno infine a una canzone dialettale di Pietro De Vuono che riprende l'immagine del fantasma del sovrano gotico che vola in una notte stelata in sella al suo cavallo nel cielo di Cosenza.

Si inserisce sempre nel tema del *Centro Storico* la pubblicazione del volume *Cosenza, una città antica*.

Il lavoro si articola in più piani: storico-architettonico (Eugenio Anselmo); visivo (Luigi), letterario (un mio intervento).

Devo dire che allora le immagini realizzate da Luigi mi avevano affascinato; erano luoghi noti, ma riletti, rivisti da prospettive assolutamente originali.

La *Città Vecchia* mi appariva come un luogo "altro" rispetto alle mie consuete abitudini visive.

E mi aveva colpito soprattutto la tinta grigia delle immagini, che costituisce peraltro il colore prevalente degli edifici del *Centro Storico*.

In questa complessa rilettura del Centro Storico che opera Luigi non poteva mancare il riferimento al Crati, il fiume legato ai miti della classicità greca e romana. Su sua iniziativa venne così pubblicato un testo sul fiume antico, frutto delle ricerche mie e di Ortensio Longo, infaticabile ricercatore degli aspetti paesaggistici del territorio cittadino.

Nell'incessante peregrinare tra i vicoli e le scalinate della Città Vecchia lo sguardo di *Luigi* si sofferma su insegne di lamiera corrose dalla ruggine, vecchie porte di legno intarsiate dagli anni che si aprivano un tempo alle botteghe del vino, le cantine, -"le università del mondo popolare" secondo la definizione di Roberto Leydi- luogo di incontro dove persone di modeste condizioni economiche cercavano di addolcire le tante asprezze di una vita difficile affidandosi al vino.

Erano botteghe peraltro che costellavano numerose la Città Vecchia: Casali, Portapiana, Spirito Santo, Garrubba, Santa Lucia, Via Rivocati, Riforma.

Ed è proprio su sua sollecitazione che viene da me realizzato il testo *Bianco e rosso. La cantina cosentina tra storia e letteratura* (1999), nel quale le immagini in bianco e nero di Luigi costituiscono ancora una volta uno sviluppo originale e suggestivo del testo.

E' da sottolineare inoltre che si deve al suo lavoro di editore la pubblicazione del più bel testo sulla storia del vino in Calabria, *Terra di Uva*, scritto da Marilena De Bonis.

Nell'ultimo periodo della sua attività l'attenzione di Luigi si allontana dalla *Città Vecchia* e si concentra *sull'Altra Cosenza*, la città "nuova" edificata nel secondo dopoguerra e da lui definita "un non luogo".

E qui mi vengono in mente le parole di Giulio Palange che in un suo scritto presente nel volume *Un'altra Cosenza* (1970) definiva vecchia la così detta Cosenza Nuova.

Su sollecitazione di Luigi venne così da me elaborato un testo *Cosenza: Impressioni di un insolito viaggiatore* (2001) che costituiva una sorta di premessa per una successiva elaborazione di un testo più ampio che doveva riassumere la complessa dialettica tra l'*antico* della Città Vecchia e il *nuovo-vecchio* della c.d. Cosenza Nuova.

E a questo punto mi avvio rapidamente alla conclusione con una riflessione.

La persona che mostra sempre grande disponibilità ad offrire il proprio tempo a disposizione degli altri rappresenta al più alto grado il significato più profondo della nostra umanità.

E, al riguardo, devo dire che Luigi, al di là dei suoi grandi meriti artistici, è stato la persona più generosa che io abbia mai conosciuto nella mia esistenza.

E di questo conserverò sempre perenne gratitudine.

Beniamino Fioriglio

## SPECIALE MOSTRA DIECI. LUIGI CIPPARRONE, LA FOTOGRAFIA

Fluidificazioni stenopeiche.  
Forme del nudo

di Vincenzo Marzocchini

*Il corpo più grazioso è il corpo nudo che i suoi atti circondano con una veste invisibile, nascondendone completamente la carne, benché questa sia totalmente esposta agli occhi degli spettatori.*

Jean Paul Sartre

*L'abito è in specifica relazione con il tempo, il luogo, la cultura. Il corpo nudo non lo è [...] riflette l'ordine spirituale dell'universo.*

William Carter

I corpo è un punto fondamentale e irrinunciabile per un artista a tutto campo; il corpo diventa un oggetto/soggetto che racchiude valenze estetiche e metaforiche come ogni altro essere vivente, vegetale, minerale, liquido, fluido o statico; è un paesaggio da esplorare che presenta parti lisce e ruvide, dune, distese, antri, rilievi e avvallamenti.

Il corpo nudo, soggetto privilegiato degli ultimi miei lavori insieme agli alberi spogli, viene sempre inteso e interpretato come paesaggio soggetto a mutamenti, trasformazioni in senso kafkiano, metamorfosi fisiche, ma anche e soprattutto come serie di apparizioni nelle quali il pensiero moderno, secondo quanto delineato da Jean Paul Sartre, ha confinato e ridotto l'essere.

Kenneth Clark, nella sua opera *Il Nudo. Uno studio della forma ideale*, afferma: *Il nudo*

*è una forma d'arte scoperta dai Greci del V secolo a.C., esattamente come l'opera in musica è una forma d'arte creata nel '600 in Italia. ...il nudo non è un soggetto, bensì una forma d'arte. ...Nudo, nell'accezione comune del termine, significa essere privo di vestiti, e allo stesso tempo suggerisce quel senso di imbarazzo che quasi tutti in codesta condizione proviamo. La parola <nudo>, al contrario, usata in arte, non implica questo secondo significato di disagio. L'immagine indistinta che essa proietta nella mente non è quella di un corpo informe e indifeso, ma quella di un corpo armonioso, fiorente e fiducioso: il corpo, cioè, riplasmato. [...] Consapevolmente o inconsapevolmente, i fotografi hanno generalmente riconosciuto che nelle fotografie del nudo lo scopo non è quello di riprodurre un corpo nudo ma quello di imitare l'idea che un certo artista ha del nudo. [...] Sebbene non sia che un punto di partenza per creare un'opera d'arte, il corpo nudo è un pretesto di grande importanza.*

La fotografia stenopeica realizza il sogno surrealista dell'autoproduzione meccanica delle immagini mediante la traccia diretta della luce sui materiali fotosensibili attraverso un processo spiazzante, libertario, anarchico.

Le immagini stenopeiche nuotano tra sogno e realtà, diventano ipnagogiche e nel con-

tempo epifaniche.

La fotografia stenopeica certifica l'incontro tra la fenomenologia husserliana della visione e l'inconscio del sogno freudiano.

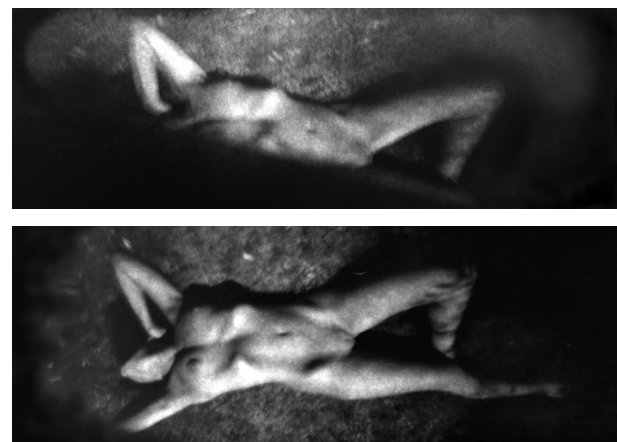
La fotografia stenopeica con i necessari tempi lunghi di esposizione dà rilievo alla lenta sedimentazione della luce riflessa che, stratificata, restituisce creazioni originali frutto di una perfetta fusione tra *serendipity* (casualità ed errore fotografico), vocazione all'occultamento dell'autore e *minimalismo tecnologico* (una scatola nera o *camera obscura* e un piccolo foro come obiettivo).

La luce che si deposita sul materiale fotosensibile favorisce quelle composizioni automatiche (*la natura che si dipinge da sola* – sosteneva Talbot, uno dei padri della fotografia) e instabili che suggeriscono una continua e lenta trasformazione delle forme.

Le fluidificazioni stenopeiche enfatizzano l'azione del tempo sulla luce che plasma le forme corporee restituendo plasticità e leggerezza all'essere umano come se stesse lievitando liberandosi del proprio peso materico.

Nelle espressioni artistiche la rappresentazione del corpo femminile diventa l'accostamento privilegiato per eccellenza all'idea di creazione e di fluidificazione vitale.

Vincenzo Marzocchini



## SPECIALE MOSTRA DIECI. LUIGI CIPPARRONE, LA FOTOGRAFIA

## La fotografia in teatro

di Raffaella Arena

**Q**uando Anna e Gabriella hanno voluto coinvolgermi in queste giornate dedicate a Luigi ho pensato subito: sì, certo. Tra le richieste c'era quella di cercare del materiale fotografico che avesse a che fare in qualche modo con Luigi, da esporre in una mostra collettiva dedicata a lui. Ho pensato che avrei sicuramente avuto qualche foto da mostrare; ma quando sono andata a cercare, prima anche solo con la memoria, non ho trovato nessuna fotografia che fosse calzante. Ho provato un certo fastidio, ma come era possibile? Sì, perché per me è sempre chiaro che nella mia vita artistica Luigi sia stato importante.

Ho cercato di ricordare come lo avevo conosciuto ma, avendo una pessima memoria, tutt'ora di preciso non lo ricordo. Anche se non ricordo esattamente il momento però mi ricordo il periodo. Doveva essere tra il 1994 e il 1995, io mi ero iscritta all'università al Dams perché nello statuto era previsto un corso di fotografia che avrei voluto tanto frequentare ma che ahimè non è mai stato attivato, almeno finché io sono stata lì.

La fotografia mi interessava davvero, avevo iniziato ad usare la macchina fotografica ma ero alla ricerca di chiunque avesse da insegnarmi qualcosa di più. In quel periodo Luigi teneva un corso per principianti all'interno di un'associazione che si chiamava Città Futura, non so come ne venni a conoscenza ma fu lì che partecipai al mio primo corso di fotografia.

Più o meno nello stesso periodo il gruppo dei miei colleghi universitari e amici più cari seguivano un corso di teatro presso il Cut, Centro Universitario Teatrale, con Larry Gigliotti. A me il teatro affascinava ma da sempre ho avuto difficoltà ad espormi in pubblico per cui, per restare in teatro e partecipare allo spettacolo, ho iniziato a fare fotografie di scena, in più era un modo per imparare meglio ad usare la macchina foto-



grafica. Sul palco, durante le prove, insieme agli attori e Luigi che fotografava, con loro c'ero anche io.

Ci siamo incrociati anche così. Si andava alle mostre che organizzava o che teneva. Ricordo la prima, era quella del treno della Sila nella neve.

Non so come però sono passata da allieva ad amica di Luigi. Sì, perché di pizze insieme ne abbiamo mangiate tante. Forse sarà stato in occasione del corso di fotografia tenuto da Marcello Walter Bruno (altra persona per me importante e ad alto potere aggregante) in cui oltre a Luigi anche io e Claudio abbiamo tenuto qualche lezione.

La cosa che mi piaceva di più di Luigi era il modo di fare le cose fuori dagli schemi. Mi ricordo quando si infastidiva per quelle "Foto pittorialiste" "Ancora ste cose!", le foto e i pensieri che Antonio Armentano ha portato in mostra sono meravigliose anche per la rievocazione, oltre che del suo modo di fare anche del suo pensiero riguardo la fotografia. Mi ricordo anche del registratore

tascabile con cui prendeva appunti che aveva sempre in tasca e che tirava fuori all'improvviso, per cui capitava spesso che mentre si parlava insieme, lui sentiva qualcosa di importante su cui riflettere e prima che ce ne rendessimo conto stava già parlando nel registratore.

Luigi era originale, mai banale e curioso, il suo punto di vista era sempre interessante, il suo modo di vedere era stimolante e motivo di riflessione, per questo ha affascinato molti dei ragazzi che come me, lo hanno conosciuto prima in veste di docente.

*Raffaella Arena*



## SPECIALE MOSTRA DIECI. LUIGI CIPPARRONE, LA FOTOGRAFIA

## Lavori in corso

di Angela Carbone

*Lavori in corso, un progetto editoriale per il Bollettino Architetti Cosenza, BAC, titolo del primo numero: UN PROGETTO - lavori in concorso*

Il titolo modificato da lavori in concorso a lavori in corso è riferito al metodo utilizzato per la costruzione della rivista, riconoscibile nella raccolta/racconto di idee, confronti, foto, documenti, testi; un lavoro di lettura, ricerca, collaborazioni, condivisioni, visioni, iniziato negli anni 90 su un territorio che si stava rinnovando con nuovi modelli, nuovi progetti, tanti cantieri, tanti concorsi ... oggi ancora lavori in corso.

Un articolo, nel n°1 del nuovo BAC, dal titolo DEMOCRAZIA URBANA, raccontava delle esperienze accumulate nella geografia artificiale della città/territorio con tutte le differenze, i frammenti, gli scenari di quanto acquisito e riconosciuto come identità territoriale di appartenenza, della differenza fra lo spazio storicamente definito e le nuove progettazioni/programmazioni materiali ed immateriali, della necessità di acquisire un metodo a garanzia di una democrazia urbana

Il "modus operandi" fu la base della costruzione della nuova rivista che si sviluppò su due livelli: le motivazioni per la rinascita del BAC e un nuovo modo di raccontare.

Era il 2000 quando l'Onorevole G. Mancini, allora Sindaco di Cosenza, decise di concedere in comodato d'uso gratuito per 25 anni una parte della casa delle Culture all'Ordine degli Architetti.

In una città che in quegli anni aveva visto molti cambiamenti culturali quella decisione aveva un preciso scopo, quello di introdurre nel cuore del centro storico un qualcosa che avesse una stretta relazione con la crescita della città e del territorio... l'Ordine degli Architetti incarnava questo concetto: una sede all'interno del Centro Storico, nel cuore di Cosenza Vecchia, per operare culturalmente all'interno di un tessuto che avrebbe dovuto crescere ed accrescere la propria identità.

dieci

Luigi Cipparrone  
la fotografia

## UN PROGETTO

lavori in concorso

In questo numero:

## EDITORIALE

*Professione architetto* di Mario Occhiuto

## DIALOGHI

*Intervista con Eva Catizone*

oacs

PERIODICO DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI, PIANIFICATORI, PAESAGGISTI E CONSERVATORI DELLA PROVINCIA DI COSENZA  
n. 1 - anno I - settembre 2001 - Spedizione in abbonamento postale

Era dunque l'occasione giusta per rinnovare il BAC e fu fondamentale affidarne a Luigi Cipparrone il progetto editoriale, un progetto che consentisse di parlare parallelamente

della nuova sede, di un ordine professionale profondamente calato nelle trasformazioni del territorio e della professione;

delle trasformazioni della città, dell'area urbana e della intera provincia di Cosenza.

Il progetto editoriale fu fisicamente concepito su 2 piani di lettura, separati ma sempre in relazione fra loro.

La parte alta di ogni pagina, caratterizzata da una serie di immagini, raccontava di uno spazio identitario ma nuovo e vuoto:

Raccontava attraverso le fotografie di Luigi Cipparrone il progetto di nuovi lavori: lavori in corso in un nuovo spazio.

Mostrava un reportage fotografico dei momenti più intensi e rappresentativi dell'inaugurazione della sede degli Architetti.

Raccontava di spazi vuoti, colmi di storia, pronti ad accogliere la nuova funzione che sarebbe stata ed è ancora oggi quello della sede degli Architetti.

La restante parte della pagina fu naturalmente dedicata ad un altro tipo di racconto: testi per la narrazione dei progetti e dei programmi sulla città e sul territorio.

Il nr 1 del 2001 del BAC, nell'editoriale dell'allora Presidente dell'Ordine, Architetto Mario Occhiuto, parlava della variazione in essere del ruolo e della professione dell'architetto, dei grandi e repentini cambiamenti culturali e sociali che avevano ed avrebbero accelerato le trasformazioni del territorio.

Gli stessi argomenti furono trattati, dalla redazione, in una intervista all'allora Assessora all'Urbanistica Eva Catizone, il cui leitmotiv era "concertazione e sviluppo dal basso", un progetto che avrebbe dovuto avere sede a Sant'Agostino, un "laboratorio del progetto" dove poter dialogare e pensare ad una nuova visione del territorio dalla dis-aggregazione alla integrazione, un progetto che portava in sé l'idea della città unica, oggi di grande attualità.

Il progetto editoriale condiviso fra la redazione, la Casa Editrice Le Nuvole di Luigi Cipparrone ed il fotografo Luigi Cipparrone, evidenziava un "modus narrandi" attraverso il quale riconoscere un "modo di progettare", sintetizzato nei seguenti punti:

L'inserimento della fotografia all'interno

della rivista, quale testimonianza e lettura dei luoghi, una visione preesistente a qualsiasi futura trasformazione.

Il racconto attraverso fotografie, volutamente senza didascalie, dell'occupazione di spazi già vissuti, pronti ad accogliere nuovi contenuti, nuovi stimoli per l'elaborazione di un progetto urbano.

La rivista come racconto di un metodo "unire ruolo e luogo".

La mutazione non solo funzionale di un luogo, tessitura di una trama vitale in fieri, non preconstituita ma testimonianza di acquisizioni comuni.

La testimonianza e la lettura dei luoghi: DEMOCRAZIA URBANA



## Gli Autori

### Raffaella Arena

Raffaella Arena (1972), ha iniziato a occuparsi di fotografia come fotografa di scena per "Genius Loci" (1995), "Senza Titolo '96" (1996) e "Primavera dei Teatri" (1999). Ha collaborato con Teatro Rosso Simona, Teatro dell'Albero, C.U.T. UniCal e Teatro della Ginestra. Ha partecipato a numerose mostre personali e collettive tra cui "Sulle mani" (1997), "Quattro foto per un'opera" (1999), "Dieci anni di Teatro in Calabria" per Indipendentemente Teatro (2015), "Corpi" (2019), "Hawwah" (2023). Fotografa professionista dal 2003, ha collaborato come freelance con diverse agenzie pubblicitarie realizzando numerose campagne e ha ottenuto riconoscimenti nazionali e internazionali (Qip, Wpja). Ha curato insieme a Vincenza Costantino il volume "Stefania Fortino - Ritratto di una giovane attrice" (Edizioni Erranti, 2019). "La tua forma passò di qui" è nella shortlist 2023 BUP BOOK AWARD - Blow up Press.

### Angela Carbone

Architetto, libera professionista dal 1988 svolge l'attività da titolare e da associato presso il proprio studio con sede in Cosenza, si confronta a livello nazionale ed internazionale attraverso concorsi di idee e pubblicazioni. Già Dirigente del Settore 9 Ufficio del piano PSC dal 20/12/2017 al 11/11/2019 e Dirigente del Settore 14 Attività Produttive del Comune di Cosenza dal 04/04/2017 al 23/07/2019. Coordinatrice per l'attuazione dell'Agenda Urbana Cosenza - Rende, responsabile dell'O. I. organismo intermedio, nell'ambito del Programma unitario per 2014-2020 per Calabria FERS-FSE 2014-2020-Agenda Urbana Cosenza-Rende 2014-2020, coordinamento dei lavori per la redazione e l'attuazione della Strategia di Sviluppo Urbano Sostenibile. Coordinatrice per l'iter di preparazione della proposta progettuale da portare al Tavolo Tecnico Istituzionale con il MIBAC presso la sede del Ministero CIS (CONTRATTO ISTITUZIONALE DI SVILUPPO), inserito nell'ambito del Piano Operativo Cultura e Turismo (FSC) 2014 - 2020. Si laurea presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" con tesi in Disegno e Rilievo, relatore Prof. M.Docci. Si abilita nel 1987 e si iscrive all'Ordine degli Architetti della Provincia di Cosenza. Dal 1990 al 1991 amministra la società Brettia "Creazioni di immagine e strategia di comunicazione" con il ruolo di amministratrice e grafica-progettista. Nel 1994, al castello Svevo di Cosenza, organizza, con altri colleghi, l'incontro-dibattito "Dall'alto verso il piano, viste, visuali e visioni". Da quella data inizia l'impegno professionale volto alle problematiche del sito di appartenenza con numerose proposte progettuali e volge gli interessi della progettazione con approfondimento ai temi dell'accessibilità, dell'apertura a tutti i "sensi" e dell'architettura del paesaggio. Partecipa a concorsi di idee a livello locale, naziona-

le ed internazionale (1998-1999 si classifica per la fase finale al Concorso Internazionale di Architettura ad Algeri "Les places mediterraneennes pour les femme set la paix" Gouvernorat du Grand Alger e UNESCO). Ha scritto testi per articoli e per varie pubblicazioni sulle tematiche del paesaggio culturale. Partecipa nel 2000 al IV Encuentro en la Arquitectura Universidad de Alcalá de Henares, Madrid. Frequenta il corso di Perfezionamento "Storia della progettazione architettonica" anno accademico 2002 - 2003, Università degli Studi Roma Tre, Master di primo livello - Storia dell'architettura e Progetto dell'architettura - Prof. Mario Manieri Elia, Prof. Maria Margarita Segarra Lagunes, Prof. Maurizio Ranzi, Prof. Luigi Franciosini.

Già Vicepresidente dell'Ordine degli Architetti PPC della Provincia di Cosenza, referente al Consiglio dell'Ordine degli Architetti PPC della Provincia di Cosenza della Commissione Cultura ed Informazione e della Commissione Pari Opportunità, membro della redazione del BAC, rivista dell'Ordine degli Architetti PPC della Provincia di Cosenza. Già Vicepresidente F.I.D.A.P.A. BPW, della sezione di Rende (CS).

Presidente del 3° Collegio di Disciplina del Consiglio di Disciplina 2021/2025 dell'OACS.

Membro fondatore e componente del direttivo dell'associazione WWW What Women Want La Calabria vista dalle donne .

### Luciana De Rose

Si occupa di antichità, in prevalenza storia romana. Ha all'attivo numerose pubblicazioni scientifiche e relazioni a convegni. Le linee di ricerca declinano varie sfaccettature della storia economica del mondo antico (produzione e commercio della seta, tecniche di pesca, miti legati alle attività rurali e agro-pastorali) e, dopo il conseguimento di un secondo dottorato, dell'astronomia antica. I suoi lavori sono sovente una commistione tra storia e iconografia. Attualmente è in forza presso l'ArcheoLab Centre del SIMU - Sistema Museale Universitario (Unical).

### Beniamino Fioriglio

Beniamino Fioriglio, laureato in Lettere classiche, ha operato nel corso degli anni una sorta di viaggio nella realtà calabrese. Ha scritto in collaborazione con altri autori i saggi: "Cosenza, una città antica", "Lattarico, spigolature di storia e tradizioni", "La cantina cosentina tra storia e letteratura", "Cosenza, impressioni di un insolito viaggiatore", "Alarico, re dei Visigoti". "Per binari e stazioni tra Pollino e Aspromonte Storia sociale delle ferrovie in Calabria". Ha scritto e rappresentato: "Tutti a Fragala' di Melissa", "Carnevale e Quaresima" "É proibito lavorar", "Il divorzio in parole povere. Saggi in convegni accademici: "Dialetto e metafore marine in Horcynus Horca" di S.D'Arrigo, " Per una letteratura del mare", "L'uomo, la donna e il matrimonio in un poemetto inedito anonimo del 1861 in dialetto cosentino".

### Giorgio Lo Feudo

È ricercatore-professore aggregato (abilitato PA) nel SC/SSD 11/C4 *Estetica e Filosofia dei Linguaggi*, Settore Scientifico Disciplinare M-FIL/05 *Filosofia e teoria dei linguaggi*, presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria. Insegna *Filosofia del Linguaggio e Semiotica del Testo* presso i corsi di Studio in Lingue e Culture moderne e Comunicazione e Dams dell'Unical. È membro del collegio dei docenti del dottorato di Ricerca del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria. È socio della SFL (Società di Filosofia del Linguaggio) e dell'AISS (Associazione Italiana di Studi Semiotici).

### Caterina Martino

Caterina Martino è docente a contratto presso l'Università della Calabria. Ha svolto attività di ricerca, di insegnamento e cultorato in diverse università (Unical, UniSalento, UniUd, eCampus). È nella redazione delle riviste "L'Avventura", "Fata Morgana" e "Fata Morgana Web". Ha pubblicato vari saggi in riviste e volumi. È tra i curatori del volume *Scatti del pensiero. La fotografia come problema filosofico* (Mimesis 2021) ed è autrice della monografia *Look Over Look. Il cuore fotografico del cinema di Stanley Kubrick* (Mimesis 2021).

### Vincenzo Marzocchini

Vincenzo Marzocchini si occupa di fotografia a partire dalla fine degli anni 1970 dedicandosi inizialmente a ricerche sul territorio, successivamente alla sperimentazione in camera oscura e alle riprese sulla figura. In seguito, i suoi interessi si rivolgono agli studi storici, di analisi e critica e soprattutto ai rapporti tra fotografia e letteratura. Attualmente la sua attenzione si focalizza sulla raccolta di immagini d'epoca seguendo il criterio delle tecniche di stampa e di riproduzione con particolare riguardo alla ritrattistica tra Ottocento e Novecento. Nel 2007 ha contribuito alla creazione del Museo Storico Fotografico di Montelupone (Mc). Ha fatto parte dello staff redazionale della rivista *Gente di Fotografia* per la quale ha scritto numerosi testi critici. Attualmente la fotografia stenopeica e gli studi storici sono al centro della sua attenzione. Ha all'attivo diverse mostre fotografiche e pubblicazioni.