POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

Unknown Erasures. Ovvero, perché le iscrizioni scientifiche non possono assurgere a icone culturali.

Original
Unknown Erasures. Ovvero, perché le iscrizioni scientifiche non possono assurgere a icone culturali / Mattozzi, A. - In: I media e le icone culturali / Ponzo J., Stano S.. - ELETTRONICO. - Roma : Aracne, 2024. - ISBN 9791221811452. - pp. 87-106 [10.53136/97912218114452]

Availability:
This version is available at: 11583/2986498 since: 2024-03-02T14:59:10Z

Publisher:
Aracne

Published
DOI:10.53136/97912218114452

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

18 November 2026

I SAGGI DI LEXIA

53

Direttori

Ugo Volli
Università degli Studi di Torino

Guido Ferraro
Università degli Studi di Torino

Massimo Leone
Università degli Studi di Torino

I SAGGI DI LEXIA

Aprire una collana di libri specializzata in una disciplina che si vuole scientifica, soprattutto se essa appartiene a quella zona intermedia della nostra enciclopedia dei saperi — non radicata in teoremi o esperimenti, ma neppure costruita per opinioni soggettive — che sono le scienze umane, è un gesto ambizioso. Vi potrebbe corrispondere il debito di una definizione della disciplina, del suo oggetto, dei suoi metodi. Ciò in particolar modo per una disciplina come la nostra: essa infatti, fin dal suo nome (semiotica o semiologia) è stata intesa in modi assai diversi se non contrapposti nel secolo della sua esistenza moderna: più vicina alla linguistica o alla filosofia, alla critica culturale o alle diverse scienze sociali (sociologia, antropologia, psicologia). C'è chi, come Greimas sulla traccia di Hjelmslev, ha preteso di definirne in maniera rigorosa e perfino assiomatica (interdefinita) principi e concetti, seguendo requisiti riservati normalmente solo alle discipline logico–matematiche; chi, come in fondo lo stesso Saussure, ne ha intuito la vocazione alla ricerca empirica sulle leggi di funzionamento dei diversi fenomeni di comunicazione e significazione nella vita sociale; chi, come l'ultimo Eco sulla traccia di Peirce, l'ha pensata piuttosto come una ricerca filosofica sul senso e le sue condizioni di possibilità; altri, da Barthes in poi, ne hanno valutato la possibilità di smascheramento dell'ideologia e delle strutture di potere... Noi rifiutiamo un passo così ambizioso. Ci riferiremo piuttosto a un concetto espresso da Umberto Eco all'inizio del suo lavoro di ricerca: il "campo semiotico", cioè quel vastissimo ambito culturale, insieme di testi e discorsi, di attività interpretative e di pratiche codificate, di linguaggi e di generi, di fenomeni comunicativi e di effetti di senso, di tecniche espressive e inventari di contenuti, di messaggi, riscritture e deformazioni che insieme costituiscono il mondo sensato (e dunque sempre sociale anche quando è naturale) in cui viviamo, o per dirla nei termini di Lotman, la nostra semiosfera. La semiotica costituisce il tentativo paradossale (perché autoriferito) e sempre parziale, di ritrovare l'ordine (o gli ordini) che rendono leggibile, sensato, facile, quasi "naturale" per chi ci vive dentro, questo coacervo di azioni e oggetti. Di fatto, quando conversiamo, leggiamo un libro, agiamo politicamente, ci divertiamo a uno spettacolo, noi siamo perfettamente in grado non solo di decodificare quel che accade, ma anche di connetterlo a valori, significati, gusti, altre forme espressive. Insomma siamo competenti e siamo anche capaci di confrontare la nostra competenza con quella altrui, interagendo in modo opportuno. È questa competenza condivisa o confrontabile l'oggetto della semiotica.

I suoi metodi sono di fatto diversi, certamente non riducibili oggi a una sterile assiomatica, ma in parte anche sviluppati grazie ai tentativi di formalizzazione dell'École de Paris. Essi funzionano un po' secondo la metafora wittgensteiniana della cassetta degli attrezzi: è bene che ci siano cacciavite, martello, forbici ecc.: sta alla competenza pragmatica del ricercatore selezionare caso per caso lo strumento opportuno per l'operazione da compiere.

Questa collana presenterà soprattutto ricerche empiriche, analisi di casi, lascerà volentieri spazio al nuovo, sia nelle persone degli autori che degli argomenti di studio. Questo è sempre una condizione dello sviluppo scientifico, che ha come prerequisito il cambiamento e il rinnovamento. Lo è a maggior ragione per una collana legata al mondo universitario, irrigidito da troppo tempo nel nostro Paese da un blocco sostanziale che non dà luogo ai giovani di emergere e di prendere il posto che meritano.

Ugo Volli

La pubblicazione del presente volume è stata realizzata con il contributo dell'Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione, e del progetto NeMoSanctI. Questo progetto ha ricevuto finanziamenti dall'European Research Council (ERC) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione europea, in virtù della convenzione di finanziamento n. 757314.

Classificazione Decimale Dewey:

704.9 (23.) BELLE ARTI E ARTI DECORATIVE. ICONOGRAFIA

I MEDIA E LE ICONE CULTURALI

A cura di

JENNY **PONZO**
SIMONA **STANO**

Contributi di

ANDREA **BERNARDELLI**, SANDRO **BRIGNONE**, ANGELO **DI CATERINO**
EMANUELE **GABARDI**, MARIA ADELAIDE **GALLINA**, EDUARDO **GRILLO**
RENATO **GRIMALDI**, ALVISE **MATTOZZI**, GIUSEPPE **MORELLO**
PAOLA **PALLAVICINI**, JENNY **PONZO**, ANTONIO **SANTANGELO**
SIMONA **STANO**, UGO **VOLLI**

aracne



©

ISBN
979–12–218–1145–2

PRIMA EDIZIONE
ROMA 21 FEBBRAIO 2024

INDICE

9 Introduzione
Jenny Ponzo, Simona Stano

13 "Better Than Us". L'icona *androide* nella serialità televisiva contemporanea
Andrea Bernardelli

29 Mitologie e icone del complotto: Paul McCartney, UFO e pandemie
Angelo di Caterino

41 Il pubblicitario al cinema: cinico, nevrotico e talvolta eroe
Emanuele Gabardi

53 Sgangherabilia. Culto mediale e segnali di modularità
Eduardo Grillo

67 La morfologia degli ex–voto dipinti. Dal rito della "doppia morte" alla rappresentazione della vittoria
Renato Grimaldi, Sandro Brignone, Maria Adelaide Gallina

87 *Unknown Erasures*. Ovvero, perché le iscrizioni scientifiche non possono assurgere a icone culturali
Alvise Mattozzi

107 Icone culturali come figure retoriche
Giuseppe Morello

123 La dissoluzione della massa e la proliferazione/dispersione delle icone.
L'immaginario sociale nell'età della morte della Televisione
Paola Pallavicini

139 Passioni iconiche
Jenny Ponzo

153 I fiori del capitalismo e altre strane icone
Antonio Santangelo

175 Un'icona culturale in continua evoluzione
Simona Stano

199 Ecologia semiotica del cult e la morte delle star
Ugo Volli

215 *Note biografiche degli autori*

I media e le icone culturali
in "I saggi di Lexia", n. 53
ISBN 979-12-218-1145-2
DOI 10.53136/97912218114527
pag. 87-106 (febbraio 2024)

UNKNOWN ERASURES. OVVERO, PERCHÉ LE ISCRIZIONI SCIENTIFICHE NON POSSONO ASSURGERE A ICONE CULTURALI

ALVISE MATTOZZI*

English title: Uknown Erasures. Why scientific inscriptions cannot arise to cultural icons

Abstract: Delving into the case of the image of the sleeve of *Unknown Pleasures*, first record released by UK post–punk band Joy Division, the article reconstructs the genealogy of its sleeve's image in order to account for how it has arisen to cultural icon. Through this genealogy, the article also shows the different ways in which scientific inscriptions and cultural icons work, by referring to Bruno Latour's reflection about inscriptions, scientific visualizations, immutable mobiles and modes of existence.

Keywords: Immutable Mobiles; Inscriptions; Modes of Existence; Popular Science; Scientific Visualizations.

[…] l abisso indifferenziato, il nero niente […]
Il lampo […] si distingue dal cielo nero, ma deve portarlo con sé,
come se si distinguesse da ciò che non si distingue.
Gilles Deleuze (1968, trad. it. 1971, p. 53)

1. Una icona culturale

Penso ci siano pochi dubbi riguardo il fatto che l'immagine della copertina di *Unknown Pleasures* [idc*UP*] (Fig. 1), primo disco dei Joy Division, uscito nel 1979, sia una icona culturale [IC].

* Politecnico di Torino.



Figura 1. *Unknown Pleasures* (Factory Records, 1979), primo album dei Joy Division. Progetto grafico: Peter Saville.

Essa è stata infatti etichettata come tale: una "icona", che è anche un "mito" (Calpini 2003), una "icona *pop*" (Christiansen 2020). Anche nella letteratura accademica ritroviamo queste definizioni: "l'espressione più popolare e iconica del post–punk" (Turchetti 2023, p. 225, trad. mia; cfr. anche Bertetti e Morreale 2021, p. 95).

Tale immagine possiede una serie di proprietà che nella letteratura (Fiorentino 2009b; Bernardelli e Grillo 2020) vengono usate per caratterizzate le IC:

– è una immagine; non che le IC debbano essere necessariamente delle immagini[1], ma per poter essere considerate "icone" devono possedere una certa stabilità configurativa (Fiorentino 2009a, p. 10), che è tipica delle immagini[2];

(1) Cfr. Fiorentino (2009a). In Spaziante (2016) si insiste, invece, sulla rilevanza della dimensione visiva, perlomeno per le "icone *pop*".

(2) Stabilità non vuol dire "fissità". Si tratta, piuttosto, del mantenimento di una serie di relazioni che costituiscono una data configurazione, anche dinamica, come può essere una sequenza musicale. Mi sembra che tale esigenza si connetta con l'idea di "iconizzazione" proposta in Dondero e Fontanille (2012, p. 16, trad. mia), ispirata dalle ricerche di François Bordron, secondo cui l'iconizzazione è un "processo di stabilizzazione che permette di riconoscere una forma".

– in virtù di questa stabilità configurativa, essa è istantaneamente riconoscibile (Fiorentino 2009a, pp. 10–11; Grillo 2020b, pp. 18–19), anche in co–testi diversi, ed è riproducibile (Fiorentino 2009a, p. 12);
– funziona come una "stella polare" di una comunità (Grillo 2020a, p. 1; cfr. Grillo 2020b, pp. 18–19), istantaneamente riconoscibile dai membri della comunità stessa; questa, ampia, ma non coesa, è composta da chi se ne fa portatore, sul proprio vestiario — innanzitutto sulla T–shirt, il primo e più diffuso veicolo di questa immagine, tanto da diventare una sorta di IC essa stessa (Federici 2021) —, quindi sui propri accessori e sul proprio corpo[3];
– è intertestuale (Grillo 2020a, p. 1), in quanto immagine di copertina di un disco, cioè di un paratesto grafico che funge da soglia per accedere ad un testo musicale, e per il fatto che tale immagine è stata ripresa all'interno di altri testi,
– è trasversale (Fiorentino 2009a, p. 9 e 18), soprattutto rispetto ai supporti su cui è riprodotta (carta, pelle umana, web, tessuto, gomma delle suole, ecc.) e, dunque, transmediale;
– entra a far parte della quotidianità, delle pratiche quotidiane — questione che io ritengo molto rilevante per poter definire una icona come "icona culturale" (cfr. anche Spaziante 2016, p. 18);
– è divenuta sintomatica di un dato contesto (Nevarez 2013), quello della deindustrializzazione di Manchester e dello sfaldamento sociale che questo processo ha implicato; ma non si lascia ridurre a ciò (Fiorentino 2009a, p. 19), dato che essa diviene emblematica del modo in cui tutto ciò è stato vissuto ed espresso dai Joy Division, e di come poi tutto ciò è stato ripreso dalla comunità di fan, che va molto al di là di Manchester e della Gran Bretagna; come è stato scritto, la poetica dei Joy Division e, in particolare, quella del disco *Unknown Pleasures*, ha a che fare con immagini di solitudine, vuoto e alienazione[4], con "incomunicabilità e isolamento" (Bertetti e Morreale 2021, p. 97), con il "paesaggio degradato della provincia inglese" (*ibid.*, p.

(3) Dato il limite al numero delle immagini che potevo pubblicare, ho deciso di concentrami sulle immagini più rare e su cui mi focalizzo di più. Per questo, lascio al lettore cercare su internet le immagini che mostrano la diffusione della idc*UP* (cfr. Calpini 2013; Chrstiansen 2015; Capriola 2015; Klotz e Besseling 2012).

(4) Cfr. la voce "Joy Division" di Wikipedia (https://en.wikipedia.org/wiki/Joy_Division).

100), ma trasformato "in un paesaggio interiore, nel quale lo straniamento materiale diventa straniamento esistenziale, in un 'no future' più intimo e adulto — e per certi versi più intellettuale — di quello del punk" (*ibidem*), per cui il richiamo "all'aspro e desolato ambiente urbano post–industriale" (Federici 2021, p. 247) si unisce "ad una invocazione, una preghiera, […] per una possibile riconciliazione fra soggettività interne e realtà materiali esterne" (*ibidem*);
- è caratterizzata da apertura interpretativa (Grillo 2020b, p. 18), data dal fatto di
  - richiamare ambiti diversi, spesso considerati opposti, come quello tecnico e sensuale, aspetto rilevato dal grafico che ha progettato la copertina, Peter Saville (Klotz e Besseling 2012);
  - essere una immagine enigmatica, resa ancora più enigmatica dal trattamento grafico della copertina che presenta una immagine relativamente piccola, su un grande campo nero, senza alcuna scritta, senza alcun riferimento al titolo dell'album o al gruppo (Fig. 1);
- pur non essendo imbricata in una struttura narrativa chiara, dato il suo isolamento iniziale, essa entra a far parte di una storia (Grillo 2020a, p. 1)[5], che è quella dei Joy Division, quella di Ian Curtis, il cantante e *frontman*, morto suicida poco prima della pubblicazione del secondo album, e — come scritto in precedenza — quella del disfacimento della struttura sociale industriale britannica come vissuto dal gruppo, per come è stata narrata successivamente, dopo lo scioglimento del gruppo (Nevarez 2013);
- dispone un "effetto immersivo" (Grillo 2020b, pp. 25–26) offrendo abitabilità e percorribilità (*ibid.*, p. 26), date dalla profondità quasi prospettica che introduce;
- si presta a essere rilavorata (*ibid.*, p. 18–20); per quanto l'immagine sia piuttosto persistente, nel corso del tempo, mano che essa si è diffusa al di là della stretta comunità che se ne faceva portatrice, essa ha iniziato ad essere rilavorata (Fig. 5).

Due, tra le varie proprietà che vengono spesso menzionate per etichettare le "IC", non mi sembra risultino rilevanti per il caso della idc*UP*:

(5) Aspetto che mi ha fatto notare Antonio Santangelo, che ringrazio. Come mostrato da Nevarez (2013), questa storia dei Joy Division, è stata articolata a posteriori.

– la capacità di superare le barriere tra cultura "alta" e "bassa", in quanto essa rimane "*pop*": per quanto provenga originariamente da un testo scientifico — una tesi di dottorato (Craft 1970; Fig. 4) — essa, per come la conosciamo, è emersa in un contesto che può essere definito *pop*, quale quello della divulgazione scientifica (Ostriker 1971; Fig. 3; Mitton 1977; Fig. 2)[(6)];
– la sgangherabilità (Grillo 2020b, pp. 17 e 20–22): pur essendo, come appena notato, una configurazione estratta da una configurazione più ampia e, dunque, "emancipat[a] dal [proprio] contesto di provenienza" (Fiorentino 2009a, p. 15), l'idc*UP* presenta una configurazione piuttosto stabile.

2. Tra iscrizioni scientifiche, immagini di origine scientifica e icone culturali: un caso paradigmatico

Nel resto dell'articolo non ritornerò più sulla questione dell'appartenenza dell'idc*UP* al novero delle IC. Penso che l'elenco di caratteristiche possedute dall'idc*UP*, stilato nel paragrafo precedente, sia più che sufficiente per permetterci di dare tale questione per assunta. Cercherò, invece, di ricostruire il percorso che ha portato l'idc*UP* ad assurgere a IC.

Tale ricostruzione ha, a mio parere, rilevanza al di là del caso specifico — di cui si renderà comunque meglio conto. Da un lato, tale ricostruzione dovrebbe consentire di comprendere attraverso quali percorsi e in base a cosa una data configurazione possa assurgere ad IC e, dunque, riflettere, in senso più generale, su ciò che può rendere una data configurazione una IC. Dall'altro, dato che il percorso che ha portato l'idc*UP* ad assurgere ad IC muove da una iscrizione scientifica, tale ricostruzione dovrebbe consentire di mettere in evidenza le differenze tra iscrizioni scientifiche, immagini di origine scientifica e IC. Opererò tale comparazione a partire dalla proposta di Bruno Latour (1999b, 2012)

(6) "Divulgazione" in inglese si dice "*popularization*", da cui anche "*pop–sci*". Per quanto quella di *American Scientist*, rivista dove è apparsa per la prima volta l'idc*UP*, al di fuori dal contesto strettamente accademico, sia un tipo di divulgazione "alta", tale rivista rientra nel novero della *popular science* (cfr. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_popular_science_mass_media_outlets). Per questo, in senso leggermente diverso da quello dato in Spaziante (2016), l'idc*UP*, può essere considerata una "icona *pop*" (Christensen 2020).

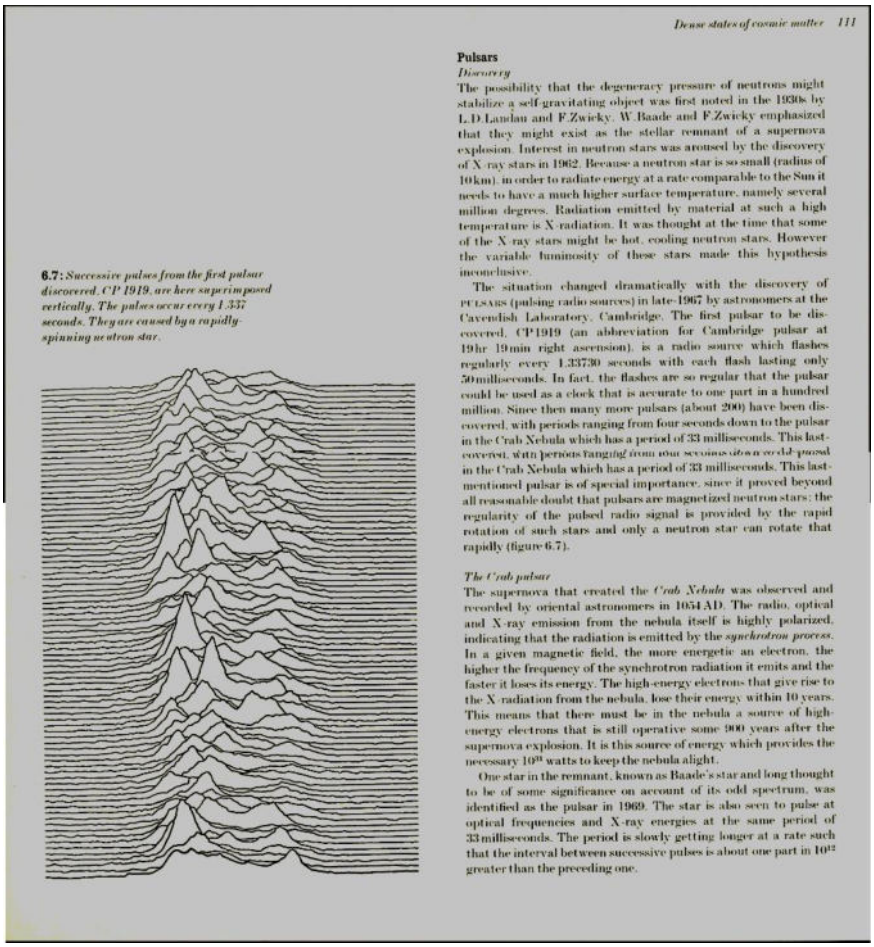
di distinguere vari "modi di esistenza" o "regimi di enunciazione" sulla base di come date configurazioni circolano all'interno di differenti reti enunciazionali. Il caso dell'idc*UP*, mettendo in gioco una configurazione che è inizialmente una iscrizione scientifica, successivamente estratta dalla rete enunciazionale scientifica di cui era parte al fine di farla divenire altro, si presenta come un caso paradigmatico, per, al contempo, applicare e mettere alla prova la proposta di Latour. Tale proposta dà grande rilevanza al regime di enunciazione tipico del discorso scientifico — ma non suo esclusivo, né sufficiente a caratterizzarlo nel dettaglio — che Latour chiama [REF], dato che esso è caratterizzato dalla presenza di "referenze circolanti" (Latour 1999a).

Questa ricerca riprende nel complesso il lavoro di Marco De Bapstistis (2007; De Baptistis e Bozzetto 2009) intorno all'idc*UP* e ai regimi di enunciazione di Latour (1999b). Quando De Basptistis elaborò le sue analisi e riflessioni da un lato si sapeva ancora poco della genesi e dei riferimenti della copertina di *UP*, dall'altro Latour non aveva pienamente articolato la sua inchiesta sui regimi di enunciazione che danno luogo a diversi modi di esistenza. Oggi invece, la storia della copertina di *UP* è stata ampiamente sviscerata (Capriola 2015; Christensen 2015; Klotz e Besseling 2012; Turchetti 2023), mentre Latour (2012) ha da tempo completato la sua inchiesta, descrivendo nel dettaglio 15 modi di esistenza, basati su altrettanti regimi di enunciazione. Per questo è possibile riprendere la ricerca aperta da De Baptistis, specificandola, approfondendola e portandola avanti.

3. Dalle *star* alle stelle: storia di una copertina a ritroso

Nel 1979 esce *UP*, il primo album dei Joy Division con una copertina enigmatica progettata da Peter Saville, grafico della casa discografica: su un campo completamente nero dell'estensione della copertina stessa, si staglia, su una porzione ridotta del centro di tale campo nero, una sequenza di linee bianche piatte, o quasi, alle estremità e increspate al centro (Fig. 1). Nessun altro elemento, neanche quelli che solitamente caratterizzano le copertine dei dischi, quali il nome del gruppo o il titolo dell'album.

Da varie interviste (tra le altre, Klotz a Besseling 2012; cfr. Capriola 2015; Christensen 2015; Turchetti 2023) si è saputo che l'immagine, con linee nere su campo bianco, era stata individuata ne *The Cambridge Encyclopedia of Astronomy* (Mitton 1977, p. 11; Fig. 2) e scelta dal chitarrista e tastierista del gruppo Bernard Sumner.



Dense states of cosmic matter 111

Pulsars

Discovery

The possibility that the degeneracy pressure of neutrons might stabilize a self-gravitating object was first noted in the 1930s by L.D.Landau and F.Zwicky. W.Baade and F.Zwicky emphasized that they might exist as the stellar remnant of a supernova explosion. Interest in neutron stars was aroused by the discovery of X-ray stars in 1962. Because a neutron star is so small (radius of 10 km), in order to radiate energy at a rate comparable to the Sun it needs to have a much higher surface temperature, namely several million degrees. Radiation emitted by material at such a high temperature is X-radiation. It was thought at the time that some of the X-ray stars might be hot, cooling neutron stars. However the variable luminosity of these stars made this hypothesis inconclusive.

The situation changed dramatically with the discovery of PULSARS (pulsing radio sources) in late-1967 by astronomers at the Cavendish Laboratory, Cambridge. The first pulsar to be discovered, CP1919 (an abbreviation for Cambridge pulsar at 19hr 19min right ascension), is a radio source which flashes regularly every 1.33730 seconds with each flash lasting only 50 milliseconds. In fact, the flashes are so regular that the pulsar could be used as a clock that is accurate to one part in a hundred million. Since then many more pulsars (about 200) have been discovered, with periods ranging from four seconds down to the pulsar in the Crab Nebula which has a period of 33 milliseconds. This last-mentioned pulsar is of special importance, since it proved beyond all reasonable doubt that pulsars are magnetized neutron stars; the regularity of the pulsed radio signal is provided by the rapid rotation of such stars and only a neutron star can rotate that rapidly (figure 6.7).

6.7: *Successive pulses from the first pulsar discovered, CP 1919, are here superimposed vertically. The pulses occur every 1.337 seconds. They are caused by a rapidly-spinning neutron star.*

The Crab pulsar

The supernova that created the *Crab Nebula* was observed and recorded by oriental astronomers in 1054 AD. The radio, optical and X-ray emission from the nebula itself is highly polarized, indicating that the radiation is emitted by the *synchrotron process*. In a given magnetic field, the more energetic an electron, the higher the frequency of the synchrotron radiation it emits and the faster it loses its energy. The high-energy electrons that give rise to the X-radiation from the nebula, lose their energy within 10 years. This means that there must be in the nebula a source of high-energy electrons that is still operative some 900 years after the supernova explosion. It is this source of energy which provides the necessary 10^{29} watts to keep the nebula alight.

One star in the remnant, known as Baade's star and long thought to be of some significance on account of its odd spectrum, was identified as the pulsar in 1969. The star is also seen to pulse at optical frequencies and X-ray energies at the same period of 33 milliseconds. The period is slowly getting longer at a rate such that the interval between successive pulses is about one part in 10^{12} greater than the preceding one.

Figura 2. *The Cambridge Encyclopedia of Astronomy*, p. 111 (Mitton 1977).

L'immagine mostrava le pulsazioni della prima pulsar scoperta una decina di anni prima proprio dagli astronomi di Cambridge, la CP1919.

Quella immagine era stata precedentemente pubblicata a tutta pagina, con strisce bianche, ma su campo ciano, in un articolo di divulgazione scientifica intitolato "The Nature of Pulsars", scritto dall'astrofisico Jeremiah Ostriker (1971, p. 53; Fig. 3) e apparso su *Scientific American*. La didascalia metteva in luce la regolarità degli impulsi che avvenivano all'interno di un preciso intervallo di tempo, ma anche la loro variabilità.

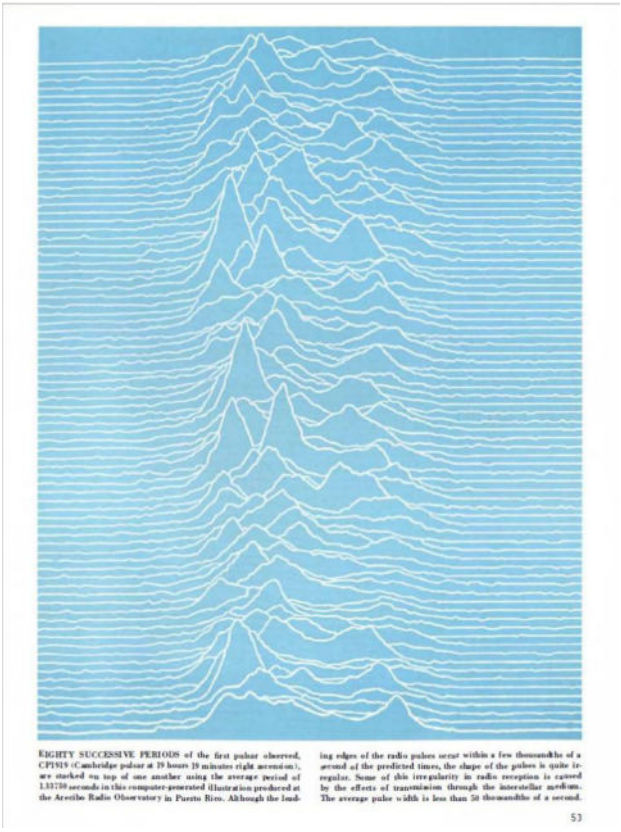


Figura 3. *The Nature of Pulsars* (Ostriker 1971, p. 53).

È molto probabile (Turchetti 2023) che l'astronomo Simon Mitton abbia deciso di usare l'immagine nel volume da lui curato, *The Cambridge Encyclopedia of Astronomy*, perché già pubblicata su *Scientific American*.

Ostriker e i e le designer dello *Scientific American* produssero quella immagine (Fig. 3) a partire da una iscrizione presente nella tesi di dottorato in astronomia, più precisamente in radioastronomia, di Harold Craft (1970, p. 215; Fig. 4). Lì essa figurava a tutta pagina, preceduta da due iscrizioni simili, contornata non solo da una didascalia, come accadeva alle due altre immagini da essa tratte (Figg. 2 e 3), ma anche da una scala temporale, da un codice — il nome della pulsar — e da una indicazione dei megahertz a cui era stato captato il segnale proveniente dalla pulsar da parte del radio telescopio dell'osservatorio di Arecibo.

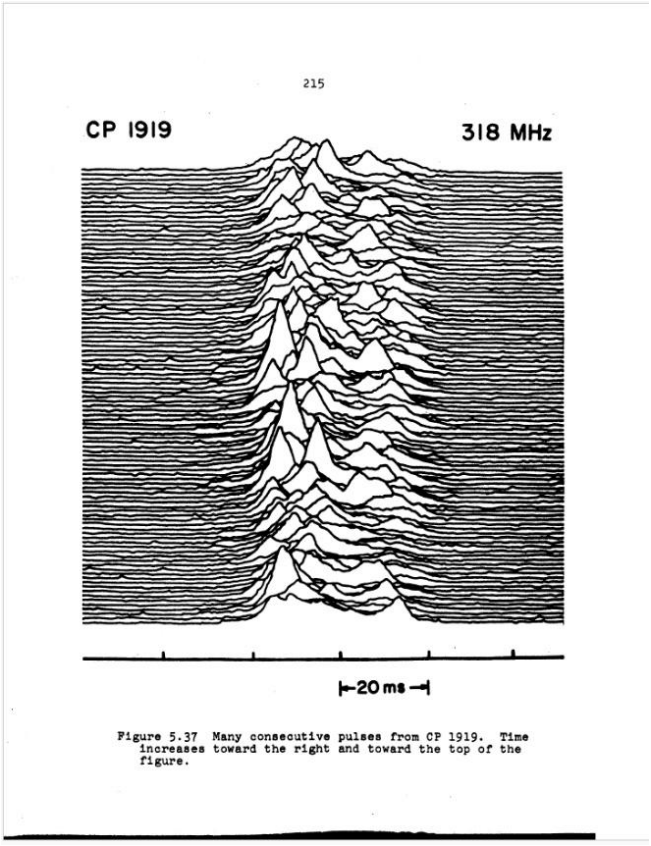


Figura 4. *Radio Observations of the pulse profiles and Dispersion Measures of Twelve Pulsars* (Craft 1970, p. 215).

La didascalia — la numero 5.37, che è anche il numero della iscrizione — indicava che il tempo aumentava da sinistra a destra — ciascun profilo del segnale si svolgeva dunque nel tempo — e dal basso verso l'alto, con i profili posti sopra che erano avvenuti, ed erano stati dunque registrati, successivamente a quelli posto sotto.

All'interno del corpo del testo della tesi (Craft 1970, p. 213), l'iscrizione (Fig. 4) era commentata e comparata ad altre due simili.

L'iscrizione era stata realizzata dallo stesso Craft, grazie ad un computer e ad un plotter[7], e metteva in gioco un tipo di visualizzazione, quella per "grafici sovrapposti" (*stacked plots*), che all'epoca iniziava a essere sempre più usata in astronomia, proprio per comparare più segnali nel tempo (Turchetti 2023).

L'iscrizione risulta quindi da un lavoro di montaggio — di combinazione — di più tracce, di più profili del segnale radio, spezzati e sovrapposti.

4. Significazione e circolazione di una iscrizione scientifica

Come messo in luce nella sezione precedente, la sequenza di tracce che poi verrà usata per produrre l'idc*UP* non è isolata, come invece poi apparirà sulla copertina di*UP* (Fig. 1), né è solo accompagnata da una didascalia, come invece apparirà nei due testi divulgativi che la ripubblicheranno (Ostriker 1971, p. 53; Fig. 3; Mitton 1977, p. 111; Fig. 2).

La sequenza di tracce che costituisce la parte centrale della iscrizione 5.37 — quella che sto analizzando (Fig. 4) — così come tutte le altre tracce e sequenze di tracce presenti nella tesi di Craft (1970), è contornata da varie altre iscrizioni, che costituiscono quella che propongo di chiamare "composizione iscrittiva". Tale composizione dà luogo a una complessa stratificazione enunciazionale. L'iscrizione costituita dalle tracce del segnale della pulsar CP1919 è infatti *debrayata* all'interno di una serie di altre iscrizioni che le fanno da cornice e

(7) Esempio delle prime grafiche computerizzate, una immagine tratta da questa iscrizione era stata pubblicata con i colori invertiti — linee bianche su campo nero, come per idc*UP* — in Herdeg (1974; cfr. Capriola 2015). Sembra però che questa pubblicazione non abbia avuto alcun ruolo nella ideazione e progettazione della copertina di *UP*.

la rendono leggibile (la scala temporale, l'indicazione dei megahertz, il nome in codice, la didascalia numerata), ma soprattutto la rendono estraibile — *embrayabile* —, connettibile, e, così, comparabile con altre iscrizioni, innanzitutto quelle ad essa simili. È grazie a queste iscrizioni di contorno che la sequenza di tracce può essere letta, a partire da quanto scritto nel corpo del testo della tesi, lì dove essa richiama il numero della iscrizione — 5.37 —, e comparata, sulla base di alcuni parametri (millisecondi e MHz), ad altre iscrizioni simili o diverse, di altre pulsar o della stessa, individuate a partire dal nome — CP1919, nel caso di quella di cui mi sto occupando (Fig. 4). Leggendo il corpo del testo della tesi che fa riferimento all'iscrizione 5.37 comprendiamo effettivamente il senso della comparazione. Essa mostra che, come quello di AP 2015+28, il segnale di CP1919 è piuttosto regolare, nonostante ogni impulso abbia il suo specifico profilo (Craft 1970, p. 213). Differentemente da quello di AP 2015+28, però, il segnale di CP1919 tende a presentare un sottoimpulso più intenso all'inizio.

Come nota Latour (2009; cfr. Peverini 2023), una iscrizione scientifica "non è mai un punto di arrivo, ma solo uno degli elementi deittici all'interno del testo". Sono proprio i vari elementi di contorno alla sequenza di tracce che ne garantiscono la deitticità.

Ma non solo. Le informazioni portate dalle tracce circolano all'interno di uno o di più testi scientifici con il trasformarsi delle tracce stesse. Ciò nonostante, la loro circolazione è tracciabile proprio grazie alle iscrizioni di contorno. Ad esempio, nella tesi di Craft (1970) si possono vedere altre iscrizioni che fanno riferimento a CP1919, che trasformano le informazioni qualitative a commento di 5.37 in quantità (iscrizione 5.43) o che ne danno un maggior dettaglio (iscrizione 5.54).

Date queste caratteristiche delle iscrizioni scientifiche, e del discorso scientifico più in generale, Latour (2009) sottolinea il fatto che non esistono "immagini scientifiche", ma solo iscrizioni che trasportano e traducono certe informazioni attraverso trasformazioni. Latour (1985) chiama le iscrizioni scientifiche che svolgono questo tipo di lavoro "mobili immutabili e combinabili": *mobili*, perché a differenza della effettiva pulsar o dei segnali che essa emette, le iscrizioni sono facilmente traslabili nello spazio e tra diverse enunciazioni; *immutabili*, perché grazie anche alla continua presenza di parametri che indicano scale e

misure, per quanto possano apparire differenti, attraverso il loro concatenamento fanno sempre riferimento allo stesso fenomeno; *combinabili*, perché come si è visto attraverso il montaggio delle tracce del segnale, sono per l'appunto riarticolabili tra loro.

5. Da iscrizione scientifica a immagine di origine scientifica

Per Latour (2009) ciò che viene solitamente identificato come "immagine scientifica", non è che il prodotto di un "fermo immagine", che cancella la significazione scientifica dell'immagine stessa.

Questa cancellazione, come abbiamo iniziato a vedere per il caso della iscrizione usata poi per l'idc*UP*, avviene effettivamente cancellando le iscrizioni di contorno che permettono di connettere una iscrizione scientifica ad altre iscrizioni e al corpo del testo della tesi.

Nella pubblicazione su *Scientific American* (Ostriker 1971; Fig. 3), in cui, come già notato, vi è una inversione di colori e, coerentemente con il progetto grafico della rivista, la sostituzione del nero con il ciano, la sequenza di tracce è stata estratta dalla composizione iscrittiva originaria, perdendo così il nome, il riferimento ai megahertz, la scala in millisecondi, la didascalia originale con il numero di referenza e, dunque, anche il riferimento alla parte di testo in cui se ne parla.

Vi è sì un'altra didascalia, più lunga di quella che appare nella pubblicazione originaria (Craft 1970, p. 215; Fig. 4). Questa didascalia, infatti, recupera alcune delle informazioni fornite dalle iscrizioni di contorno, e ne offre altre di modo da rendere l'immagine di origine scientifica indipendente dal testo dell'articolo divulgativo stesso — si capisce di cosa si tratta solo leggendola.

Nella successiva pubblicazione (Mitton 1977, p. 111; Fig. 2) questo processo di autonomizzazione si accentua. La didascalia, posta in alto e non in basso, si accorcia e si allontana dall'immagine che, ritornata ai suoi colori originali, risulta molto più isolata — ci si può focalizzare solo su di essa.

L'iscrizione scientifica è divenuta una pura immagine (di origine scientifica), con una sua stabilità e autonomia, che può essere osservata ed esplorata in sé, senza alcun riferimento a nient'altro. Essa si dispone,

dunque, ad essere estratta per essere utilizzata come una configurazione autonoma — passaggio che ritengo necessario, per quanto non sufficiente, per divenire una icona culturale.

6. Da immagine di origine scientifica a icona culturale

Il passaggio successivo, e finale, è quello della estrazione e inserzione di questa immagine sulla copertina di un disco (Fig. 1). Ciò avviene riproducendo l'immagine, a colori invertiti e in un formato relativamente piccolo, all'interno di un grande campo nero uniforme, costituito dalla copertina stessa del disco.

Qui l'immagine, completamente isolata da qualunque altra possibile iscrizione — scientifica o meno — è l'unico elemento che contrasta con lo sfondo da cui si distingue; è l'unico elemento che si distingue dalla uniformità indifferenziata dello sfondo e l'articola, per lo meno in una sua porzione — quella centrale.

Per quanto l'id*UP*, così isolata, si dispone a "re–interpretazioni individuali" (Turchetti 2023, p. 234, trad. mia), ritengo che essa disponga, grazie alla sua articolazione che ho iniziato a delineare, una serie di significazioni che la rendono una immagine particolarmente efficace (Leone 2014) che, grazie anche al trattamento grafico di Saville, è potuta assurgere a icona culturale.

Innanzitutto, se osserviamo l'immagine così come appare in Mitton (1977, p. 111; Fig. 2), cioè liberata dal suo co–testo enunciazionale e dai suoi legami deittici, possiamo notare che essa presenta un contrasto piuttosto netto tra due zone laterali (destra e sinistra) occupate da linee rette o piatte (o quasi), distinte tra loro, che creano due campi piani, tendenzialmente uniformi, che si oppongono a una zona centrale, occupata da linee curve, che formano delle cuspidi, che si sovrappongono l'une alle altre, creando un campo increspato e multiforme.

Dall'uniforme (quasi) indifferenziato di una line retta, emerge qualcosa e poi si ritorna all'uniforme (quasi) indifferenziato — se visto temporalmente, interpretandolo in quanto segnale che si svolge nel tempo —, oppure — se visto puramente in termini spaziali — qualcosa nel centro attorniato dall'uniforme (quasi) indifferenziato.

In una sorta di *mise–en–abyme*, la sequenza di tracce posta al centro della copertina ripropone al suo interno la tensione configurazione–che–si–distingue–dallo–sfondo–da–cui–non–si–distingue che vi è tra tracce bianche e sfondo nero della copertina tutta.

Questa sequenza di tracce rende, dunque, in modo molto chiaro — data la nettezza dei contrasti — la "pulsazione", cioè una "attività contrattile, rapida" (*Treccani* online) o una "regolare espansione" ("*pulse*", in *Merriam–Webster* online, trad. mia), ovverosia un "movimento" o una "variazione" (Treccani online) o un "battito" ("*pulse*", in Merriam–Webster online, trad. mia) — entrambe queste definizioni fanno innanzitutto riferimento al cuore, cosa che diverrà rilevante in seguito. Quindi la "pulsazione" come qualcosa che introduce una variazione, una differenza, alterando uno stato di quiete e che, in qualche modo, testimonia della presenza di qualcosa e, innanzitutto, della possibilità di senso.

L'iscrizione 5.37 (Fig. 4) rende, in effetti, la "pulsazione" in modo più icastico di tutte le altre immagini presenti nella tesi di Craft (1970), nonché delle altre pubblicazioni sulle pulsar pubblicate in quegli anni. Considerando anche che l'iscrizione 5.37 proviene dalla prima pulsar scoperta, non dovrebbe stupire se essa è stata scelta come immagine emblematica delle pulsar.

Ma nel momento in cui viene cancellato qualunque riferimento alle pulsar, come accade sulla copertina di *UP*, di cosa questa immagine diviene emblematica, se non della presenza di un vago qualcosa che si distingue, in due momenti, a due possibili sfondi uniformemente indifferenziati?

Il qualcosa che si distingue non è, a mio parere, totalmente vago. Esso possiede una specifica articolazione, che dà luogo ad una specifica configurazione, che, a sua volta, dispone possibili significazioni, coerenti con la storia dei Joy Division e del cantante Ian Curtis.

Innanzitutto, differentemente da altri grafici sovrapposti, il profilo di ciascuna increspatura interseca quello delle increspature poste al di sopra, interrompendole. Tale interruzione viene solitamente percepita come una anteposizione, come un corpo che posto davanti ad un altro, occlude la vista del corpo a cui è posto davanti. Questa articolazione tra le curve sovrapposte trasforma lo spazio dell'iscrizione:

da piatto, articolato solo sulle dimensioni alto/basso e destro/sinistra, esso inizia a delineare anche un avanti/dietro. Acquista così una profondità, quasi prospettica.

L'iscrizione presentava in origine, come esplicitato dalla didascalia (*ibid*., p. 215; Fig. 4), uno spazio piatto articolato secondo le categorie "alto/basso" e "sinistra/destra", a loro volta associate a un "prima/dopo", secondo le seguenti relazioni semisimboliche: sinistra:destra=prima:dopo e basso:alto=prima:dopo, piuttosto comuni nella cultura visuale occidentale. Una volta che viene reso pertinente lo spazio della profondità, un'ulteriore categorizzazione diviene disponibile: quella avanti/dietro e, quindi, vicino/lontano, secondo le seguenti relazioni semisimboliche: coprente:coperto=davanti:dietro e, più in generale, basso:alto=vicino:lontano, dato che ciò che copre è sempre posto più in basso di ciò che è coperto. Anche queste ulteriori relazioni semisimboliche sono piuttosto comuni nella cultura visuale occidentale.

Nel momento in cui si attualizza quest'ultima relazione semisimbolica, diviene meno rilevante la successione temporale — se non vista all'interno di un percorso che va dal vicino al lontano — e l'iscrizione appare come qualcosa di sincrono.

Qualcosa di sincrono in cui vi sono delle linee orizzontali che danno luogo a un vicino e a un lontano è, per lo meno nella cultura visuale occidentale, un paesaggio. Date le cuspidi, si forma, allora, quello che figurativamente può essere riconosciuto come un paesaggio montano, visto "a volo di uccello" — o di astronave (Fig. 5). Un paesaggio che è in qualche modo percorribile — come mostrato dalla Fig. 5, che è in origine una animazione — e quasi abitabile, disponendo esso un effetto quasi immersivo.

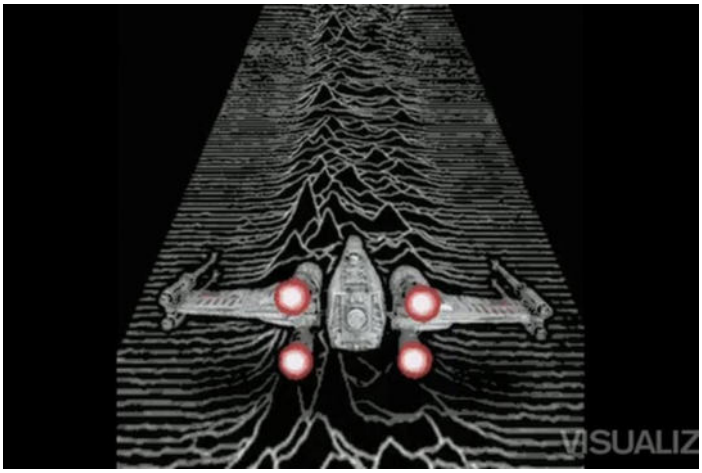


Figura 5. Fotogramma estratto da Klotz e Besseling (2012).

Ma non si tratta solo di un paesaggio. La figura della pulsazione è altrettanto resa disponibile — anche in assenza di indicazioni a riguardo. Se, come ho mostrato, da un punto di vista eidetico, l'iscrizione presenta le caratteristiche di una pulsazione, questa può essere colta anche figurativamente. Se ben poche persone potranno riconoscervi la pulsazione di una pulsar, molte potranno scorgere un profilo simile a quello di un elettrocardiogramma — come lo stesso Saville ha affermato (Turchetti 2023, p. 234). Ciò che caratterizza il tracciato di un elettrocardiogramma è, infatti, la presenza di una curva più alta, seguita da una più bassa, configurazione che traduce un impulso più intenso seguito da uno più meno intenso. Questa è proprio la pulsazione di CP1919, raffigurata dalle tracce del segnale (Fig. 4).

Questa associazione con il battito cardiaco permette di mettere in gioco il corpo umano e la sua interiorità. Quindi, l'iscrizione 5.37 si dispone ad essere interpretata al contempo come un paesaggio e come un battito cardiaco. In sintesi, come un paesaggio interiore. Il paesaggio interiore creato da qualcosa che si distingue da uno sfondo e che vi si oppone. Il paesaggio interiore creato da una differenza.

Ciò risuona con quanto riportato inizialmente attraverso le parole di Bertetti e Morreale (2021, p. 100) e Federici (2021) riguardo l'estetica dei Joy Division come tentativo di trasformare il "paesaggio degradato della provincia inglese" in "in un paesaggio interiore" (cfr. Nevarez

2013, p. 71) e che permette una "riconciliazione fra soggettività interne e realtà materiali esterne" — cosa che in qualche modo renderebbe ragione del fatto che l'iscrizione sia spesso utilizzata come tatuaggio, non solo posto sul corpo, ma integrato ad esso.

La rilevanza del corpo nella articolazione che ho cercato di ricostruire, permette di cogliere un altro aspetto dell'estrema adeguatezza — e, dunque, efficacia — di questa iscrizione–immagine al caso dei Joy Division. Ian Curtis, il cantante e *frontman*, era epilettico e si dice che ciò influenzasse anche la sua presenza scenica e il suo modo di ballare, caratterizzato da spasmi. Uno spasmo è, come dice il vocabolario *Treccani* on line, "uno stato di contrazione della muscolatura […] più o meno prolungato nel tempo, sempre reversibile, talora intermittente". Uno spasmo è, dunque, una pulsazione, ma senza il carattere ritmico di quest'ultima. Come una pulsazione, e forse anche in modo più intenso, uno spasmo altera, dall'interno del corpo, uno stato di quiete, che è ciò che mostra l'iscrizione, usata come immagine della copertina di *UP*.

7. Conclusioni

Se interpretata in stretta connessione con la storia dei Joy Division e del cantante Curtis morto suicida, per come queste sono state narrate (Nevarez 2013), e, dunque, come la traccia di uno spasmo e del panorama da esso delineato, che osserviamo dall'alto, la copertina di *UP* assume un tono tragico: l'unica configurazione che si distingue dal "nero niente", dall'"abisso indifferenziato" — per riprendere le parole di Deleuze citate in esergo —, l'unica differenza possibile, e dunque, l'unica speranza di senso, è fonte di dolore o, comunque, di ansia, in quanto lo spasmo non è controllato e non è controllabile.

Tale significazione — ripeto, di grande efficacia in quanto coerente su più livelli con la storia dei Joy Division per come essa è stata narrata (Nevarez 2013) — è potuta emergere solo una volta che l'immagine è stata sottratta alla circolazione scientifica. Lì, in quanto iscrizione, parte di una complessa composizione enunciazionale che la rendeva partecipe di una fitta rete di riferimenti e di trasformazioni, essa non poteva che avere delle significazioni precise, ma precarie. Nello specifico, essa

aveva un senso puramente comparativo rispetto ad altre inscrizioni, al fine di mostrare l'articolazione interna del segnale, quantificato e dettagliato da altre iscrizioni.

Lì all'interno del discorso scientifico, l'iscrizione partecipava del modo di esistenza (o regime di enunciazione) che Latour (2012) chiama [REF] — quello dei "mobili immutabili e combinabili" — fondato su successivi *embrayage*, disposti dai vari deittici che la connettevano ad altre iscrizioni e trasformazioni. Una tale iscrizione scientifica, così complessa e al contempo così precaria e dipendente da altre iscrizioni, non sarebbe mai potuta divenire una icona culturale.

Estratta da quel discorso, spogliata del dispositivo enunciazionale che la connetteva ad altre iscrizioni, resa dunque autonoma e stabile, essa, ha cambiato modo di esistenza (o regime di enunciazione) iniziando a partecipare di quello che Latour (2012) chiama [FIC], modo di esistenza "fittivo", cioè riferito a narrazioni fondate principalmente su procedure di *débrayage*.

Non è un caso che la narratività dell'immagine in sé, che prescinde dalla connessione tra essa e la storia dei Joy Division, è data dall'aprire uno spazio *debrayato*, potenzialmente immersivo, percorribile e abitabile (cfr. Grillo 2020b; Fig. 5). È solo questa immagine, con tale narratività intrinseca, che, una volta stabilizzata e ripetuta uguale a se stessa, è potuta assurgere a icona culturale.

Riferimenti bibliografici

Bernardelli A. e E. Grillo (a cura di) (2020) *Be cool. Come nasce un'icona culturale*, "Ocula", 21(22).

Bertetti P. e D. Morreale (2021) "Reimmaginare l'immaginario. Traduzioni socio–culturali di una estetica", in A. Amendola e L. Barone (a cura di), *Our Vision Touched the Sky. Fenomenologia dei Joy Division*, Rogas, Roma, 92–108.

Calpini C. (2013) *"Unknown Pleasures": Le mille forme di un mito*, "La Repubblica XL", 3 luglio 2013, https://xl.repubblica.it/articoli/unknown–pleasures–le–mille–forme–di–un–mito/4129/ (consultato: 10 luglio 2023).

Capriola A. (2015) *The History of Joy Division's "Unknown Pleasures" Album Art*, "Adamcap", https://adamcap.com/2011/05/19/the–history–of/ (consultato: 10 luglio 2023).

Christiansen J. (2015) *Pop Culture Pulsar: Origin Story of Joy Division's* Unknown Pleasures *Album Cover*, "Scientific American Blog Network", https://www.scientificamerican.com/article/the–pulsar–chart–that–became–a–pop–icon–turns–50–joy–division–rsquo–s–unknown–pleasures/ (consultato: 10 luglio 2022).

——. (2020) *The Pulsar Chart That Became a Pop Icon Turns 50: Joy Division's Unknown Pleasures*, "Scientific American", 323(3): 88.

Craft H. (1970) *Radio Observations of the pulse profiles and Dispersion Measures of Twelve Pulsars*, Tesi, Cornell University, Ithaca.

De Baptistis M. (2007) *Verso una teoria dei delegati. Confronto critico tra le recenti teorie sull'enunciazione nell'ambito della semiotica strutturale e generativa*, Tesi, Universtà di Bologna, Bologna.

De Baptistis M. e G. Bozzetto (2009) *Soglie visibili e trasmissioni sonore*, "E|C", Serie Speciale, III(3/4): 145–160.

Deleuze G. (1968) *Différence et répétition*, PUF, Parigi (trad. it. *Differenza e ripetizione*, Il mulino, Bologna 1971).

Dondero M. G. e J. Fontanille (2012) *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, PULIM, Limoges.

Federici R. (2021) "Unknown Pleasures: Pulsar di una T–shirt iconica", in A. Amendola e L. Barone (a cura di), *Our Vision Touched the Sky. Fenomenologia dei Joy Division*, Rogas, Roma, 242–247.

Fiorentino F. (2009a) "Icone culturali: per una definizione del concetto", in F. Fiorentino (a cura di), *Icone culturali d'Europa*, Quodlibet, Macerata, 9–26.

——. (a cura di) (2009b) *Icone culturali d'Europa*, Quodlibet, Macerata.

Grillo, E. (2020a) *Introduzione. I mille volti delle icone culturali*, "Ocula", 21(22): 1–6.

——. (2020b) *Testi fatti a pezzi. Il culto mediale come ars excerpendi*, "Ocula", 21(22): 16–32.

Herdeg W. (1974) *Graphis diagrams: The graphic visualization of abstract data*, Graphis Press, Zürich.

Klotz E. e V. Besseling (2012) *Data Visualization, Reinterpreted: The Story of Joy Division's* Unknown Pleasures *Album Design*, documentario, https://www.youtube.com/watch?v=reEQyeoEOAw (consultato: 10 luglio 2023).

Latour B. (1985) *Les "vues" de l'esprit*, "Culture Technique", 14: 4–29.
———. (1999a) *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, Harvard University Press, Cambridge.
———. (1999b) *Piccola filosofia dell'enunciazione*, in P. Basso e L. Corrain (a cura di), *Eloqui de senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Costa & Nolan, 1999, 71–94.
———. (2009) *La sémiotique des textes scientifiques depuis le travail de Françoise Bastide*, "Visible", 5: 251–261 (trad. it. *La semiotica dei testi scientifici dopo il lavoro di François Bastide*, "E|C", 2011, http://www.ec–aiss.it/includes/tng/pub/tNG_download4.php?recordID=561&KT_download1=9dcb6e-4a3ba4a485729deed01a2f9ec6, consultato: 10 luglio 2023).
———. (2012) *Enquête sur les modes d'existence : Une anthropologie des Modernes*, La Decouverte, Parigi.
Leone, M. (2014) *Prefazione*, "Lexia", 17–18: 11–16.
Mitton S. (a cura di) (1977) *Cambridge Encyclopedia of Astronomy*, Jonathan Cape, Londra.
Nevarez L. (2013) *How Joy Division Came to Sound Like Manchester: Myth and Ways of Listening in the Neoliberal City,* "Journal of Popular Music Studies", 2(1): 56–76.
Ostriker J. (1971) *The Nature Of Pulsars*, "Scientific American", 224(1): 48–63.
Peverini, P. (2023) *Inchiesta sulle reti di senso*, Meltemi, Milano.
Spaziante L. (2016) *Icone pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica*, Bruno Mondadori, Milano.
Turchetti S. (2023) *Representing noise: stacked plots and the contrasting diplomatic ambitions of radio astronomy and post–punk*, "The British Journal for the History of Science", 56(2): 225–245.