

**Carte Semiotiche 2023**

# **Fotografia analogica e fotografia digitale: un riesame**



la casa  
USHER

Carte Semiotiche  
*Annali 8*

# Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine  
Annali 8 - Settembre 2023

## Fotografia analogica e fotografia digitale: un riesame

A cura di  
Dario Mangano e Miriam Rejas Del Pino

SCRITTI DI  
AMAGLIO, BEATO, CRESCIMANNO, DEL PILAR,  
FONTCUBERTA, MANCHIA, MANGANO, MIGNANO,  
MOLAY, REJAS DEL PINO, SANZERI

la casa  
USHER

Carte Semiotiche  
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine  
Fondata da Omar Calabrese  
Serie Annali 8 - Settembre 2023

*Direttore responsabile*  
Lucia Corrain

*Redazione*  
Manuel Broullon Lozano  
Stefano Jacoviello  
Valentina Manchia  
Angela Mengoni  
Miriam Rejas Del Pino (Segretaria di redazione)  
Giacomo Tagliani  
Mirco Vannoni (Segretario di redazione)  
Francesco Zucconi

CROSS - Centro interuniversitario di Ricerca "Omar Calabrese"  
in Semiotica e Teoria dell'Immagine  
(*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna, Campus di Ravenna,  
Università di Siena, Università Iuav di Venezia)  
SEDE Università degli Studi di Siena  
Via Roma, 56  
53100 Siena

*Copertina*  
Guido Guidi, Ronta 23 Luglio 1980, *Da Lunario*, 1968–1999.  
Tutti i diritti e il copyright per la pubblicazione dell'immagine  
sono di Guido Guidi.  
ISSN: 2281-0757

© 2023 by VoLo publisher srl  
via Ricasoli 32  
50122 Firenze  
Tel. +39/055/2302873  
info@volopublisher.com  
www.lacasausher.it

Carte Semiotiche  
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine  
Fondata da Omar Calabrese

*Comitato scientifico*

Maria Cristina Addis	Università di Siena
Luca Acquarelli	Université de Lyon
Emmanuel Alloa	Universität St. Gallen
Denis Bertrand	Université Paris 8
Maurizio Bettini	Università di Siena
Giovanni Careri	EHESS-CEHTA Paris
Francesco Casetti	Yale University
Lucia Corrain	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Georges Didi-Huberman	EHESS-CEHTA Paris
Umberto Eco †	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ruggero Eugeni	Università Cattolica di Milano
Paolo Fabbri †	Università LUISS di Roma
Peter Louis Galison	Harvard University
Stefano Jacoviello	Università di Siena
Tarcisio Lancioni	Università di Siena
Eric Landowski	CNRS - Sciences Po Paris
Massimo Leone	Università di Torino
Anna Maria Lorusso	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Jorge Lozano †	Universidad Complutense de Madrid
Gianfranco Marrone	Università di Palermo
Francesco Marsciani	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Angela Mengoni	Università Iuav di Venezia
W.J.T. Mitchell	University of Chicago
Pietro Montani	Università Roma Sapienza
Ana Claudia Mei Alves de Oliveira	PUC - Universidade de São Paulo
Isabella Pezzini	Università Roma Sapienza
Andrea Pinotti	Università Statale di Milano
Wolfram Pichler	Universität Wien
Bertrand Prévost	Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
François Rastier	CNRS Paris
Carlo Severi	EHESS Paris
Antonio Somaini	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Victor Stoichita	Université de Fribourg
Felix Thürlemann	Universität Konstanz
Luca Venzi	Università di Siena
Patrizia Violi	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ugo Volli	Università di Torino
Santos Zunzunegui	Universidad del País Vasco - Bilbao

# Sommario

*Fotografia analogica e fotografia digitale: un riesame*  
a cura di  
*Dario Mangano e Miriam Rejas Del Pino*

---

Introduzione <i>Dario Mangano e Miriam Rejas Del Pino</i>	9
Comerse la fotografia con patatas <i>Joan Fontcuberta</i>	12
Rilevare per rivelare. Richard Mosse tra visualizzazione e fotografia documentale <i>Valentina Manchia</i>	25
Foto d'interni. Non giudicare mai una rivista dalla copertina <i>Elisa Sanzeri</i>	44
La quantità non ha ucciso la qualità. Alcune riflessioni intorno a Stephen Shore <i>Emanuele Crescimanno</i>	74
Strategie e forme del divismo: sguardi analogici e sguardi digitali a confronto <i>Massimo Roberto Beato</i>	87
Bricolage di sguardi. Immagini deboli, sintassi fotografica e fotolibro <i>Michele Amaglio</i>	103
Materialità dell'analogico e pervasività del digitale: nuove forme culturali nell'epoca della proliferazione visuale <i>Valentina Mignano</i>	118

---

Spatialiser, positionner. L'espace analogique et le moi photographique <i>Doriane Molay</i>	135
Orphaned photos in Riggs' Miss Peregrine's Home for Peculiar Children <i>Maria del Pilar</i>	152
Corpi sovraesposti e visibilità precarie <i>Miriam Rejas Del Pino</i>	172
Postfazione Fotografia e desiderio <i>Dario Mangano</i>	190
Biografie delle autrici e degli autori	207

*Fotografia analogica e fotografia digitale:  
un riesame*

La quantità non ha ucciso la qualità. Alcune riflessioni intorno a  
Stephen Shore  
*Emanuele Crescimanno*

---

Abstract

The paper traces the opposition between analog and digital photography back to that between qualitative and quantitative, highlighting how quantity does not necessarily exclude quality. The ease, availability, and ubiquity of digital photography does not ineluctably imply that the pursuit of quality has disappeared or become meaningless. On the contrary, the new expressive potentialities of the medium require a new qualitative investment capable of renewing photographic practice. In this sense, Stephen Shore's work is of extreme interest since the American photographer has been able to evolve his photographic language in tune with technical innovations, devices and the opportunities they allow.

*Keywords:* Inflation; Quantitative; Qualitative; Digital photography; Stephen Shore;

1. *La qualità nella quantità*

L'avvento della fotografia digitale ha rinnovato il dibattito sulla natura, le potenzialità e gli usi della fotografia, rinnovando lo scontro tra apocalittici e integrati: da più parti si è temuto la fine di una forma divenuta ormai tradizionale di messa in forma del reale; altri hanno invocato una nuova liberazione da vincoli ormai eccessivamente stringenti. Ma la questione probabilmente è differente da queste narrazioni contrapposte.

La più grande novità e il discrimine più immediato, riconoscibile da chiunque, tra fotografia analogica e digitale è semplicemente quantitativo: il digitale consente, richiede, impone di scattare molte più fotografie. Tuttavia questo aspetto quantitativo ha immediatamente un risvolto qualitativo: come valutare queste immagini? Che valore riconoscere a esse? Se la tecnica legata alla fotografia analogica funzionava anche da discrimine qualitativo poiché i costi, i tempi e i modi di produzione obbligavano a una certa selezione e soltanto le immagini che superavano determinati standard raggiungevano l'ambita fase di stampa, oggi con il digitale viene meno questa selezione: basti ricordare, per chi ha fotografato con la pellicola, il lento e costoso processo di sviluppo del negativo, di stampa a contatto o di selezione prima della stampa e paragonarlo alla facilità e immediatezza con cui

---

si ottiene oggi un'immagine fotografica pressoché pronta per la stampa o per la diffusione in rete e che, dunque, implicitamente almeno, ha già evitato ogni controllo e valutazione qualitativa.

Il qualitativo si è risolto ed è stato annientato dal quantitativo? L'enorme produzione di immagini sfugge necessariamente al qualitativo, non considerandolo più come un necessario discrimine? Eppure deve esserci ancora uno spazio per la qualità. Detto in altri termini: ci sono delle regole qualitative ancora valide e riconoscibili, condivisibili e applicabili? Oppure si tratta semplicemente di produrre meno mettendo in atto una decrescita felice? Il che tuttavia non esclude, ma anzi pone con ancora maggiore importanza, il tema della qualità: produrre meno non significa necessariamente pensare, sperimentare e progettare meno; significa piuttosto individuare un discrimine (anche etico) capace di evidenziare un valore e, dunque, una qualità.

Qualità e valore devono essere necessariamente intersoggettivi e condivisi: ancora una volta, l'opposto della proliferazione incondizionata delle immagini, da molti lamentata ma da tutti incentivata e praticata, come si può risolvere in concrete pratiche fotografiche? Con efficace metafora, seppure applicata al design, Enzo Mari (2004) ha più volte parlato del designer o dell'artista karaoke per evidenziare come non vi sia nulla di male nel canticchiare canzoni né nel farlo pubblicamente in competizione con altri; tuttavia questo approccio non può né deve essere generalizzato divenendo uno stile di produzione, privo di capacità, di consapevolezza e dunque, ancora una volta, di qualità. Piuttosto è necessario tener conto di un ulteriore fattore: la qualità è un tema ricorrente, essa è stata ed è un valore raro ma deve tuttavia essere alla portata e nell'orizzonte di tutti, anche affermando ancora una volta con Mari (2022: 39) che «la qualità non può prescindere dalla quantità»: con buona pace di coloro che si contrappongono sulle barricate di apocalittici e integrati. In fin dei conti è la quantità stessa che necessariamente ha bisogno della qualità e non è pensabile né praticabile senza di essa; la quantità anzi impone la qualità: se in passato il procedimento era lungo e complesso, la qualità era il risultato di una certa maestria, di una certa tecnica, di un addestramento e quindi un risultato necessario che scaturiva da tutto ciò; con il digitale, che sembra rendere tutto facile e immediato, il bisogno di qualità si fa ancora più impellente per non perdersi nella assoluta mancanza di senso o nella casualità. La qualità diviene dunque ancora più necessaria per conservare un senso soprattutto adesso che sembra perdersene radicalmente ogni misura.

Ma si potrebbe inoltre aggiungere che la stessa contrapposizione tra analogico e digitale, non solo ricalca quella tra pittura e fotografia che aveva caratterizzato la nascita della fotografia, ma si proietta con la medesima inquietudine e con le stesse tensioni tra apocalittici e integrati nella contemporaneità: l'intelligenza artificiale applicata alla produzione di immagini pone infatti questioni analoghe e prese di posizioni sul futuro delle immagini stesse, sui loro usi, sulla fiducia che in esse viene riposta. Infatti la disputa sull'artisticità della fotografia e dei suoi rapporti con la pittura si è replicata, mutatis mutandis, con il passaggio dall'analogico al digitale; oggi le immagini prodotte da intelligenza artificiale ripropongono analoghe questioni sull'autorialità, sul senso delle immagini e sul ruolo, sempre più preponderante, che svolge la tecnica. Di particolare rilievo sembra quest'ultimo punto poiché investe ancora una volta il tema della qualità, delle capacità che il produttore di immagini deve avere e di quante di queste passano da essere proprie dell'autore all'essere specifiche funzioni dei suoi strumenti tecnici (e dunque

pone la questione sui vincoli più o meno evidenti che la tecnica svolge). Tale ampliamento della prospettiva, seppure in apparenza non immediatamente rilevante per il tema in questione, rafforza la posizione che pone analogico e digitale non in netto contrasto ma come degli opposti e correlati da comprendere nelle loro articolazioni comuni invece che nelle loro differenze radicali: si tratta di non soggiacere alla paura che accompagna ogni innovazione tecnologica né rimpiangere ipotetiche passate età dell'oro, bensì di capire come l'avvento del digitale ha modificato la fotografia senza tuttavia creare una netta cesura. Risulta infatti molto più utile e interessante evidenziare le relazioni tra due differenti modi di fare fotografie, in che modo il linguaggio fotografico risulta modificato dal nuovo sistema e come concretamente avvengono le ibridazioni tra le due forme. Anche perché osservando il lavoro di alcuni fotografi, le contrapposizioni fin qui evidenziate che analogico e digitale ripropongono, sono state delle costanti dei diversi modi di praticare la fotografia a partire da differenze di natura tecnica. Tra i non molti che hanno sempre svolto il ruolo di precursore ma anche di coscienza critica delle possibilità che a partire dalle innovazioni tecniche la fotografia ha consentito, c'è di certo Stephen Shore: dall'esperienza nella *Factory* di Andy Warhol all'uso del colore e ai soggetti della vita quotidiana, passando per le peregrinazioni alla scoperta degli *Stati Uniti di American Surfaces* (1972-73) e *Uncommon Places* (1982), dal progetto di un'immagine al giorno scattata con lo smartphone e pubblicata su Instagram sino agli ultimi lavori *Details* (2018) di sperimentazione di macchine fotografiche ad alta definizione o al recentissimo *Topographies: Aerial Surveys of the American Landscape* (2023), che per mezzo del drone mappano da un differente punto di vista ancora una volta il panorama statunitense, una costante del lavoro e della sperimentazione di Shore che è possibile evidenziare è la ricerca sulle possibilità e capacità di adattamento del mezzo fotografico e dei suoi usi in relazione alle differenti tecnologie che di volta in volta utilizza. Le riflessioni e le fotografie di Shore dimostreranno quindi come la ricerca e la pratica della qualità sia un'effettiva possibilità che il passaggio dall'analogico al digitale non ha precluso ma che invece ha rimodulato, richiedendo una nuova attenzione in sintonia con le innovazioni che il mezzo tecnico impone.

## 2. Tra inflazione ed ecologia

Un solo e rapido esempio può essere una valida introduzione al tema della qualità che l'avvento della fotografia digitale pone in maniera differente rispetto al passato. Ma ancora prima è bene notare che tale stato di cose non è una situazione inedita ma soltanto differente rispetto al passato: basterebbe infatti ricordare come già Walter Benjamin (1935-36: 18; corsivo mio) ricordava ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* che «in linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile» mentre «la riproduzione tecnica dell'opera d'arte è invece qualcosa di nuovo, che si afferma nella storia a intermittenza, a ondate spesso lontane l'una dall'altra, e tuttavia con crescente intensità». Ricordare questa notazione del filosofo tedesco è utile per sottolineare ancora una volta come il problema quantitativo, che nella contemporaneità assume la forma di una innovazione tecnica, è alla base della differenza qualitativa che si pone radicalmente con la fotografia digitale ma che interroga in maniera più generale tutto lo statuto e la storia della fotografia. E infatti almeno negli ultimi vent'anni si sono succeduti esperimenti, progetti, provocazioni volti a stressare al massimo l'aspetto quan-

titativo e la facilità di scattare immagini che i dispositivi digitali consentono per mettere alla prova la qualità delle immagini così prodotte. Molto spesso inoltre tutto ciò è stato fatto appoggiandosi a quell'archivio infinito di immagini che è divenuta la rete e che potenzia al massimo le tensioni tra quantitativo e qualitativo. Un esempio interessante di questa situazione è *Camera Restricta*. A disobedient tool for taking unique photographs, progetto proposto dall'artista e designer Philipp Schmitt nel 2015<sup>1</sup>: preso atto che nell'azione di scattare una fotografia l'occhio è già integrato dagli algoritmi che regolano le funzioni del dispositivo, Schmitt integra in una fotocamera un GPS che, geolocalizzando il luogo dello scatto, interroga la rete alla ricerca di tutte le immagini scattate in quella zona; se sono state scattate troppe fotografie, si impedisce il funzionamento della fotocamera e quindi la produzione di un'ennesima immagine. Dunque un fattore quantitativo viene posto come vincolo per produrre, con una sorta di disobbedienza fotografica, immagini uniche, non soggette all'inflazione del quantitativo ma qualitativamente rilevanti. Ovviamente ci troviamo di fronte a una provocazione che tuttavia mette in relazione, ancora una volta, il surplus delle immagini digitali, la loro immediata condivisibilità e quasi autonoma vita che assumono nella rete con l'esigenza, apparentemente opposta e che l'enorme mole di immagini digitali ha reso irraggiungibile, di produrre ancora immagini che abbiano senso. L'idea che sta sullo sfondo del prototipo di Schmitt è infatti di riprendere coscienza e consapevolezza dell'atto di fotografare, diventato pressoché libero da ogni riflessione sulla sua opportunità, sul suo senso e sul suo valore: in prima istanza *Camera Restricta* pone un limite semplicemente quantitativo ma ben presto tale vincolo deve essere ripensato anche qualitativamente per dare nuovamente valore alle immagini. In fin dei conti non tutto quello che possiamo fotografare dobbiamo fotografare: il discorso sul qualitativo è un discorso sull'uso e sull'opportunità di godere della maggiore libertà – basata su una tecnica che si potrebbe definire user friendly – che la fotografia digitale porta con sé<sup>2</sup>.

Del resto una situazione che desta riflessioni analoghe era già stata immaginata nel 1985, quindi ben prima della svolta del digitale, dallo scrittore statunitense Don DeLillo (1985: 16-17) in *Rumore bianco*: il protagonista Jack Gladney infatti si reca, con il collega Murray Jay Siskind, a visitare la stalla più fotografata d'America e insieme riflettono, circondati da decine di persone armate di macchine fotografiche, treppiedi e teleobiettivi, sullo strano fatto che, «una volta visti i cartelli stradali, diventa impossibile vedere la stalla in sé. [...] Noi non siamo qui per cogliere un'immagine, ma per perpetuarla. Ogni foto rinforza l'aura. Lo capisci, Jack? Un'accumulazione di energie ignote. [...] Trovarsi qui è una sorta di resa spirituale. Vediamo solamente quello che vedono gli altri. Le migliaia di persone che sono state qui in passato, quelle che verranno in futuro. Abbiamo acconsentito a partecipare di una percezione collettiva. Ciò dà letteralmente colore alla nostra visione. Un'esperienza religiosa, in un certo senso, come ogni forma di turismo». I convenuti in quello che è diventato un rito in fin dei conti «fotografano il fotografare» e null'altro. E dunque si impone la questione su cosa fa, può e vuole fare la fotografia: «Come sarà stata questa stalla prima di venire fotografata? – chiese Murray. – Che aspetto avrà avuto, in che cosa sarà differita dalle altre e in che cosa sarà stata simile? Domande a cui non sappiamo rispondere perché abbiamo letto i cartelli stradali, visto la gente che faceva le sue istantanee. Non possiamo uscire dall'aura. Ne facciamo parte. Siamo qui, siamo ora». Domande che l'inflazione di immagini pone in maniera ancora più radicale e pressante, so-

prattutto quando il termine chiave “aura” sembra appartenere a un mondo che l’immagine digitale ha definitivamente fatto scomparire, lasciando il fotografo a perpetuare un rito sprovvisto di ogni fondamento e privando le immagini di ogni possibile valore, contatto con il reale e gli oggetti. Di conseguenza la prima e più importante questione è relativa all’aura come indice della qualità delle fotografie e si pone in relazione ai modi con cui essa si manifesta: è infatti una caratteristica degli oggetti fotografati o qualcosa che è prodotto dalle immagini fotografiche per mezzo della consapevolezza e delle capacità tecniche dell’autore?

### 3. *Guardare fotograficamente*

Dato questo stato di cose, ritornare ad alcuni classici della riflessione sulla fotografia può essere la strategia vincente per fornirsi di validi strumenti di comprensione della contemporaneità e dare quindi delle possibili risposte che non siano prese di posizione partigiane tra apocalittici e integrati.

Primo fra tutti, ancora una volta, può essere utile Walter Benjamin: preso atto che la fotografia ha ridefinito le coordinate del visuale, determinando un nuovo rapporto con il reale e modificando il modo di fare e rendere conto delle esperienze, si pone con estrema urgenza la questione del senso stesso dell’esperienza visiva e della nuova grammatica che a essa soggiace; la faccenda è tanto importante che più volte Benjamin cita László Moholy-Nagy (1928: 34) per sottolineare la situazione inedita in cui ci si trova: «L’analfabeta del futuro non sarà chi non sa scrivere, ma chi non conosce la fotografia». Parafrasando e riportando al tema in discussione, si potrebbe sostenere che l’analfabeta del presente e del futuro è colui che non comprende la logica delle immagini digitali in relazione con quelle che le hanno precedute e dunque rinuncia, inebriato dalla quantità, alla qualità. In *Piccola storia della fotografia* del 1931, Benjamin (1931: 226) compie alcuni interessanti passi avanti che risultano ancora utili per il tema trattato: la crisi di tutte quelle forme d’arte che la riproducibilità tecnica evidenzia pone infatti al centro dell’attenzione la fotografia, ridisegnando i modi con cui ci si relaziona alle immagini, il valore che a esse si riconosce e, infine, gli usi che di esse se ne fanno. L’antico e classico concetto di arte, «un concetto filisteo dell’arte, al quale è estranea qualsiasi considerazione tecnica e che, con la comparsa provocatoria della nuova tecnica, sente approssimarsi la sua fine. [...] Un] concetto feticistico e radicalmente antitecnico» è lo spauracchio che più volte è stato sollevato in difesa della fotografia analogica e contro quella digitale; peraltro di tale concetto già Benjamin aveva evidenziato tutti i limiti: infatti per il filosofo berlinese il nuovo mezzo è in assoluta sintonia con i nuovi modi storici della percezione così come la fotografia digitale è, almeno nell’ultimo ventennio, specchio dei modi di percezione del contemporaneo. È fondamentale di conseguenza comprendere come un’apparente semplice modificazione tecnica sia al contempo indice e risultato di un più ampio cambiamento culturale e antropologico: capire ciò è infatti preliminare a ogni discorso sulla qualità e sul valore delle immagini così prodotte.

La decadenza dell’aura non è una sua totale rimozione bensì una rilocazione che richiede una nuova attenzione: Benjamin (1931: 236-237, 239) riconosce al precursore Atget il merito, dopo essersi tolto la maschera, di «struccare anche la realtà [...] e] introduce quella liberazione dell’oggetto dall’aura che costituisce il merito indiscutibile della più recente scuola fotografica»; i suoi luoghi «privi di atmosfera» sono «come un appartamento che non ha ancora trovato gli inquilini

nuovi». Quindi quelle che sono apparse all'epoca come immagini che non solo rompevano radicalmente con la tradizionale storia della pittura ma anche con il nascente canone fotografico, erano piuttosto fotografie che respiravano e davano conto della nuova epoca che il fotografico stava determinando: un nuovo orizzonte percettivo richiede un nuovo modo di porre le domande al reale e di ottenere risposte attraverso le immagini. Del resto sin dalle prime pagine della Piccola storia Benjamin aveva sottolineato che la nascita della fotografia risponde a un'esigenza che era nell'aria, inseguita in maniera autonoma da differenti soggetti, alla ricerca, in fin dei conti, del modo appropriato di mettere in forma la propria esperienza del reale.

Le immagini così prodotte non ambiscono all'artisticità né all'auraticità ma, come la celeberrima Mrs. Hall. La pescivendola di New Haven (1843-47 circa) fotografata da David Octavius Hill e Robert Adamson, narrano il vissuto, «il referente (anche se si tratta di oggetti) in carne e ossa, o anche in persona» in una sorta di «certificato di presenza» (Barthes 1980: 80, 87) – situazione che, peraltro, la foto in digitale in qualche modo amplifica: si espongono, espongono il proprio corpo, il loro modo di stare al mondo, la concreta esperienza che stanno vivendo. L'aura di quelle immagini delle origini della fotografia che ex post viene loro riconosciuta non è infatti un fattore artistico ma una conseguenza di aspetti tecnici (lunghezza delle pose a causa della ridotta fotosensibilità dei supporti di ripresa o i luoghi di ripresa – un cimitero per esempio – di certe fotografie di Hill che incutevano una tranquilla concentrazione): è dunque necessario interrogare l'elemento tecnico innanzitutto per comprendere fino in fondo questa nuova situazione. Infatti se si torna alle immagini di Atget, si attua un capovolgimento dei termini in questione e dunque non si considera più «la fotografia in quanto arte» ma «l'arte in quanto fotografia» (Benjamin 1931: 241): si pone quindi l'attenzione non su quegli aspetti della pratica che ne possano garantire l'artisticità e dunque un valore (assoluto) ma su quelle caratteristiche del nuovo mezzo espressivo che modificano, senza più possibilità di tornare indietro, il classico concetto di arte. Detto in altri termini: dopo la fotografia vengono meno i valori e le qualità tradizionali del fare immagini, viene meno la secolare equivalenza tra immagini e arte per la quale ogni immagine era un'immagine d'arte, si pongono quindi le condizioni per tutte quelle nuove funzioni che le immagini (fotografiche) hanno svolto dal Novecento a oggi.

Guardare da questa prospettiva la fotografia significa lasciarle libero spazio per esprimersi attraverso le modalità che le sono proprie e che la caratterizzano: prelevare dal reale visibile una sua porzione e dare a essa la possibilità di manifestarsi in maniera diretta (straight), assecondandone la natura tecnica come una strada per un discorso estetico e dunque qualitativo. L'obiettivo è quello di trasformare la realtà fotografata in qualcosa con un valore esteticamente rilevante: basti guardare infatti le fotografie di Paul Strand o di Edward Weston, per fare solo due nomi classici, per rendersi immediatamente conto che hanno metabolizzato la lezione di Benjamin; essi mostrano con le loro immagini come la realtà fotografica ha valori e qualità oggettive che nella visione diretta spesso non emergono. Solo la consapevolezza della natura tecnica e il corretto uso del mezzo fotografico sono capaci di far parlare alle fotografie la lingua che è loro propria: in uno scritto del 1943, *Seeing Photographically*, lo stesso Edward Weston sviluppa alcune riflessioni che possono consentire un ulteriore passo avanti nell'affrontare la questione. Il fotografo americano infatti evidenzia che è necessario innanzitutto riflettere sui

due elementi base del processo fotografico: la sua natura di istantaneità che fa sì che «ogni dettaglio nel suo [del fotografo] campo visivo viene registrato in un tempo molto inferiore a quello necessario ai suoi occhi per trasmettere al cervello una copia simile della scena» e la natura del processo di produzione dell'immagine fondata sulla «incredibile precisione della definizione [...] e] sulla sequenza ininterrotta di gradazioni infinitamente sottili dal nero al bianco» (Weston 1943: 3203, traduzione mia) che la fa differire da ogni altra immagine. Secondo questo approccio la fotografia è fatta al momento dello scatto: al di là delle dispute ideologiche che questa posizione ha comportato, è di fondamentale importanza comprendere l'assunto da cui essa deriva. Infatti per Weston tale risultato è ottenibile esclusivamente se il fotografo ha imparato «a vedere fotograficamente, cioè [...] a vedere il soggetto in termini di capacità dei suoi strumenti e dei suoi processi, in modo da poter tradurre istantaneamente gli elementi e i valori di una scena davanti a lui nella fotografia che vuole realizzare».

Ciò che dunque importa sottolineare è che il fotografo è colui che vede fotograficamente, cioè ha addestrato il proprio sguardo alla visione mediata dall'apparecchio fotografico: se, ancora una volta sulla scia di Benjamin, si assume la posizione che vi è una stretta correlazione tra storicità della percezione e storicità della rappresentazione senza una precedenza dell'una sull'altra, risulta evidente che lo sguardo fotografico è lo sguardo della modernità, in sintonia con i nuovi tempi; questi, d'altro canto, si manifestano e si comprendono esclusivamente attraverso la fotografia perché parlano la stessa lingua e soggiacciono alla stessa grammatica. Guardare fotograficamente significa per un fotografo padroneggiare creativamente la tecnica attraverso la pratica sino a quando non «impara a vedere una scena o un oggetto in termini di stampa finita senza dover pensare coscientemente ai passaggi necessari per realizzarla» (*Ibid*): allo stesso modo con cui si parla la propria lingua materna o si parla un'altra lingua dopo averla studiata; o, per tornare al tema in questione, allo stesso modo con cui è possibile passare dalla fotografia con dispositivi analogici a quella con dispositivi digitali.

#### 4. Le pratiche fotografiche di Stephen Shore

Ricostruire tutta questa storia è stato utile perché numerose sono le analogie tra il primo trentennio del Novecento e la vexata quaestio del rapporto tra analogico e digitale che ha troppo spesso avvelenato il dibattito intorno alla fotografia negli ultimi anni. Infatti a partire dall'ultima annotazione di Weston è possibile lasciare il secolo scorso e l'affermazione della fotografia come pratica di messa in forma di quell'epoca per passare alla disputa e alla presunta radicale e inconciliabile contrapposizione tra analogico e digitale: se lo sguardo fotografico si manifesta in una pratica formale così come una lingua, si può pensare il passaggio dall'analogico al digitale come una traduzione da una lingua che ci sembra essere naturale e materna a un'altra che richiede l'apprendimento di una nuova grammatica e si manifesta con una nuova tipologia di usi.

Al di là delle possibili contrapposizioni di stile a partire dalla purezza e dall'intocabilità del negativo (che per Weston deve già contenere il positivo da imprimere su carta), ciò che è interessante è la questione dello sguardo fotografico, della sua evoluzione e della sua storicità (per dirla con Benjamin). Riprendendo ancora una volta il pensatore berlinese con la sua analisi di Atget, del suo ruolo di precursore e di figura di passaggio tra due mondi differenti di intendere e praticare la foto-

grafia, è possibile, per comprendere il tema in questione, riconoscere a Stephen Shore un'analogia funzione di mediazione: emblematico è infatti il percorso del fotografo statunitense dalla classica fotografia d'autore in bianco e nero, attraverso l'uso del colore, alle pratiche connesse alla digitalizzazione del supporto, fino agli utilizzi negli ultimi anni di Instagram o, in epoca recentissima, dalla visione dall'alto per mezzo del drone, forma di visione probabilmente emblematica della contemporaneità.

Basterebbe quindi una carrellata sulle immagini di Shore per evidenziare come la sua carriera e le sue riflessioni non siano altro che un continuo adeguamento dello sguardo fotografico per far sì che le immagini siano al passo con i tempi e i dispositivi tecnici e che, dunque, tale sguardo sia effettivamente capace di produrre senso. Sia *American Surfaces* sia *Uncommon Places* infatti aprono la strada a un nuovo utilizzo del colore e pongono Shore come capostipite di un nuovo sguardo dal punto di vista formale ma anche e soprattutto dal punto di vista dei contenuti e dell'attenzione per l'esperienza minuta del quotidiano. Se volessimo essere disacranti, potremmo affermare infatti che il viaggio e le immagini del 1972 sdoganano per la prima volta la fotografia del cibo, dello junk food, dando a esso una legittimità fotografica. Ma la rivoluzione più importante riguarda invece lo sguardo e la nuova consapevolezza di esso che Shore manifesta: conscio infatti che «la realtà davanti all'apparecchio fotografico viene trasformata in una fotografia» (Shore 2009: 8), il fotografo, nelle lezioni al Bard College, riflette sugli usi e i significati che l'immagine fotografica riveste, dando utili indicazioni per comprenderne la natura e i cambiamenti. Infatti evidenziando che il ragionamento sulla fotografia deve partire dalla materialità delle immagini e dai modi concreti con cui essa «semplifica il caos dandogli una struttura e impone quest'ordine scegliendo un punto d'osservazione, un'inquadratura, un momento per lo scatto e un piano di messa a fuoco» (Shore 2009: 37), Shore riconosce la necessità di ripartire dalla consapevolezza nell'uso materiale del dispositivo fotografico come modo per la produzione di immagini capaci di significare, quindi di avere una qualità.

Tutto ciò è di fondamentale importanza soprattutto con l'avvento del digitale poiché l'automazione nella produzione delle immagini ha raggiunto un livello tale che fornisce un'elevatissima quantità di immagini con un conseguente, ma non inevitabile, livellamento qualitativo verso il basso. I limiti tecnici degli apparecchi analogici, la necessità di procedure di settaggio complesse, il ridotto numero di pose di una pellicola, la complessità del processo di sviluppo e stampa, il tempo necessario per questi processi, la dilazione nel tempo della produzione tangibile dell'immagine rispetto al momento dello scatto e tutte le altre caratteristiche specifiche della pratica fotografica analogica, sono state tradizionalmente una sorta di garanzia della qualità dei prodotti realizzati: un processo che procedeva in verticale garantiva nei fatti una certa qualità del prodotto. I costi economici, le competenze tecniche, i tempi e i modi di lavorazione infatti hanno naturalmente indotto i fotografi – professionisti o amatori che fossero – a riflettere operativamente sulla qualità delle immagini e a investire, altrettanto naturalmente e quasi necessariamente, di una qualità che la rapidità, l'economicità, l'apparente immediatezza e semplicità delle procedure digitali hanno quasi del tutto fatto decadere. E dunque diviene necessario acquisire nuovamente, come suggerisce Shore, una consapevolezza che parta e passi innanzitutto dalla conoscenza della grammatica fotografica perché la qualità possa essere ancora presente nelle immagini. Non si tratta ovviamente di una nuova esaltazione della natura tecnica dell'im-

magine fotografica né dell'onnipotenza tecnica dei dispositivi bensì di un ritorno all'uomo, alle sue capacità, al suo addestramento e a ciò che può fare con una macchina fotografica: infatti «essa è qualcosa che ci fa essere qualcuno che vuol vedere e che deve farlo. Il fotografo non è semplicemente una persona che ha con sé un apparecchio, è un soggetto nuovo, trasformato nella sua fisicità e dunque nella sua soggettività, con tutto ciò che questo comporta» (Mangano 2018: 15). Lo sguardo fotografico è dunque quello di un fotografo che, impugnata la sua fotocamera, prende coscienza delle nuove potenzialità che gli si aprono di fronte ed è quindi attivo attore del suo fare per mezzo del quale è capace di produrre contenuti e qualità. Questa è una situazione che concretamente la dimensione digitale della fotografia ha troppo spesso ridotto e limitato a causa del passivo affidamento che si fa sul dispositivo, ritenuto capace, per la sua eccellenza tecnica, di produrre risultati significativi. Tale prospettiva ha reso insignificante o marginale ciò che l'uomo con la macchina fotografica vuole e può fare (e che non potrebbe né vorrebbe fare senza l'apparecchio): in ogni fotografia si attua infatti «un processo dinamico e auto-modificante; quello che un ingegnere chiamerebbe “feedback loop”. È una complessa, continua, spontanea interazione fra l'osservazione, la comprensione, l'immaginazione e l'intenzione» (Shore 2009: 132) la cui consapevolezza è determinante per ottenere un risultato qualitativamente rilevante. Ovviamente non si sta parlando di buone fotografie o di fotografie riuscite ma di immagini che producano qualità in quanto prodotte grazie a un investimento consapevolmente qualitativo da parte del soggetto che le produce. Si tratta invece di comprendere come, al di là di tutti i ripetuti necrologi che ciclicamente hanno celebrato la scomparsa della fotografia, alcuni usi di questa la rianimano di continuo, aprendole prospettive inaspettate e modificandone la natura senza tuttavia snaturarla del tutto. La fluidità che contraddistingue la fotografia oggi – per dirla con André Gunthert (2015: 17) – e la sua ubiquità – per dirla con Paul Valéry (1928: 107) – frutto della sua instancabile capacità di adattamento, pongono in maniera pressante, come si è visto, il problema della qualità ma lo fanno a partire dalle innumerevoli pratiche possibili, a cominciare dai famigerati gattini passando dal cibo fotografato su Instagram e puntando dritto anche verso tutte le forme di immagini, fotografiche o digitali più in generale, prodotte da intelligenze artificiali *Text-to-Image* (Tti). Infatti l'improvvisa comparsa e scomparsa delle immagini sugli schermi profetizzata da Valéry, l'evanescenza quasi aeriforme di esse descritta da Gunthert sembrano spostare con insistenza il problema del valore delle immagini dal loro contenuto e dalla loro forma al modo con cui esse vengono indicizzate e dunque rese disponibili. Tuttavia anche questa funzione non può prescindere dalla qualità delle immagini e dalla corretta capacità di utilizzazione del mezzo fotografico come condizione per il raggiungimento della qualità. Un esempio concreto può chiarire la situazione. L'immagine che caratterizza la contemporaneità e il suo modo di vedere può, con sufficiente precisione, essere individuata in quella prodotta dallo sguardo dall'alto della ripresa con un drone. La contemporaneità infatti ha assunto questa prospettiva a paradigma della visione poiché è capace di rendere omogenea, comprensibile e in qualche modo quieta la complessità, la frammentarietà, le tensioni e le assurdità di molte situazioni che la contraddistinguono: è uno sguardo di insieme che per certi versi mantiene gli elementi contraddittori, ma la prospettiva dall'alto ne mostra la gestione, il distacco e il controllo. Non si contano più sia nel cinema sia nella fotografia – d'autore, commerciale, amatoriale, ecc. – le riprese che sfruttano lo sguardo del drone, ma

generalmente esse producono immagini che sono standardizzate, prive di reale interesse perché prodotte da un occhio che si propone di essere oggettivo, asettico, distaccato anche quando investe emotivamente l'oggetto ripreso, per esempio sottolineando l'incommensurabilità di ciò che mostra.

Come detto, anche Stephen Shore utilizza il drone e la sua visione nel suo ultimo progetto; ma come nei precedenti lavori è manifesta nelle immagini che produce una consapevolezza del mezzo tecnico e una relazione cosciente con esso capace di generare qualità. Se le immagini di *American Surfaces* erano l'uso attento della reflex 35 mm e delle pellicole a colori per mostrare la profondità della superficie; se in *Uncommon Places* la medesima attenzione era mediata da una fotocamera 8x10 per far emergere la straordinarietà dell'ordinario (cfr. Shore 2022: 83 ss.); in *Topographies: Aerial Surveys of the American landscape* Shore utilizza il drone per guardare gli stessi luoghi dei progetti precedenti ma con modalità differente e da un punto di vista nuovo. Infatti lo sguardo è posto in alto senza tuttavia perdere il contatto con la terra e quindi con rischio di produrre immagini astratte o non pienamente riconoscibili; inoltre l'obiettivo è sempre inclinato per evitare la qualità grafica e mantenere una profondità di campo: entrambe le strategie di utilizzo del mezzo tecnico sono volte a saggiarne i limiti e a far emergere le capacità dell'utilizzatore. Malgrado la palese interposizione dello strumento tecnico, le immagini così prodotte sono frutto dello sguardo di Shore stesso, mediato e non sostituito da quello anonimo e tendenzialmente oggettivo del drone: la qualità quindi risiede nella presenza del fotografo e nel suo personale sguardo che non soggiace alla dimensione tecnica ma la sfrutta per esprimersi.

## 5. Conclusioni

Risulta adesso possibile dare alcune risposte alle questioni poste. Il fatto che Stephen Shore sia stato un pioniere in vari usi della fotografia – dal bianco e nero al colore sino alle ultime pratiche che la digitalizzazione delle immagini e l'evoluzione delle tecnologie consentono – è di fondamentale importanza: nella sua lunga carriera ha infatti prodotto fotografie, con tecniche differenti ma guidate dalla medesima intenzionalità, ha realizzato alcuni fondamentali modelli di visione, invitando a guardare il quotidiano con attenzione e occhi differenti. Partendo dalla presa di coscienza che l'aspetto tecnico è basilare per l'elaborazione di ogni linguaggio espressivo, Shore ha di volta in volta trovato il formato più adeguato al messaggio che voleva produrre, sfruttando fino in fondo la ricchezza del mezzo: ogni scelta di natura tecnica – discrimine da molti ritenuto dirimente per segnare la distanza incolmabile tra analogico e digitale – è per il fotografo newyorkese una scelta della lingua più appropriata per esprimersi, è la capacità di sfruttare sino in fondo la ricchezza espressiva della fotografia. Dunque, seppure Shore non affronti direttamente il tema del passaggio dall'analogico al digitale, il suo lavoro è esemplare di un'attitudine al confronto con le logiche tecnico-espressive del mezzo; tale attenzione è di estrema utilità per comprendere le relazioni tra i differenti modi tecnici con cui la fotografia elabora il proprio linguaggio.

Innanzitutto la scelta del colore al posto del tradizionale bianco e nero in un'epoca in cui quest'ultimo era ancora sinonimo e garante incontrastato di qualità. Per Shore il colore non è un elemento aggiuntivo o di stile ma l'esito del fatto che il fotografo, imbracciato l'apparecchio, vede e fotografa il mondo a colori: una consapevole scelta tecnica che diventa, nell'uso, una scelta qualitativa per creare

un'immediata connessione tra forma e contenuto dell'immagine. Inoltre la rapidità e l'immediatezza che caratterizzano le immagini di *American Surfaces* sono ancora una volta l'investimento qualitativo ottenuto con la competenza nell'utilizzo del dispositivo: una Rollei 35 mm che è prolungamento immediato dell'occhio del fotografo; ma anche uno strumento che impone una certa bulimia dello scatto. Così, presa coscienza della situazione, per *Uncommon Places Shore* sceglie un banco ottico 8 x 10, il cui utilizzo impone tempi più lunghi, minore aderenza immediata alla realtà e dunque uno sguardo prospettico differente. Sarebbe possibile continuare su questa strada, evidenziando come la tipologia di apparecchio o di pellicola o qualunque altra caratteristica meramente tecnica si trasformi in regole del linguaggio fotografico: queste creativamente informano lo sguardo del fotografo rendendolo capace di produrre qualità. Ma in conclusione, è più utile evidenziare che l'apparente irriducibile contrapposizione tra analogico e digitale è soltanto una traduzione tecnica che impone di certo usi nuovi ma non per necessità radicalmente inediti. Ripercorrere quindi la lunga avventura fotografica di Stephen Shore può essere un buon esempio per comprendere le tensioni che attraversano l'odierna pratica della fotografia digitale, riconoscendo anche in essa una simile ricerca della qualità che ha caratterizzato la fotografia analogica.

## Bibliografia

- 
- Barthes, Roland  
1980 *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard (tr. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi).
- Benjamin, Walter  
1931 *Kleine Geschichte der Photographie*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974-89, Band II/I, 368-385 (tr. it. *Piccola storia della fotografia*, in Id. *Aura e choc, Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012, 225-244).
- 1935-36 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., Band VII/I, 350-384 (tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *Aura e choc*, cit., 17-49).
- Crescimanno, Emanuele  
2019 *Il bisogno di fotografare. La fotografia nell'epoca delle immagini in digitale*, Palermo, Palermo University Press.
- DeLillo, Don  
1985 *White Noise*, New York, Viking (tr. it. *Rumore bianco*, Torino, Einaudi, 1999).
- Gunther, André  
2015 *L'image partagée. La photographie numérique*, Paris, Éditions Textuel (tr. it. *L'immagine condivisa. La fotografia digitale*, Roma, Contrasto, 2016).
- Mangano, Dario  
2018 *Che cos'è la semiotica della fotografia*, Roma, Carocci.
- Mari, Enzo  
2004 *La valigia senza manico: arte, design e karaoke: conversazione con Francesca Alfano Miglietti*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Mari, Enzo, Obrist, Hans Ulrich, Boeri, Stefano, Vettese, Angela, Jodice, Francesco & Linke, Armin  
2022 *L'utopia è un luogo che non esiste*, Venezia, 2002 in *Enzo Mari curated by Hans Ulrich Obrist with Francesca Giacomelli*, Milano, Electa – Triennale, 32-41.
- Moholy-Nagy, László  
1928 *Commento senza titolo* all'articolo di E. Kállai, *Malerei und Photographie*, "i10"; successivamente col titolo *A New Instrument of Vision*, "Telehor", 1936, 1-2, 34-36.
- Shore, Stephen  
1982 *Uncommon Places*, New York, Aperture.  
2005 *American Surfaces*, London, Phaidon.  
2009 *The Nature of Photographs. A primer*, London-New York, Phaidon (tr. it. *Lezione di fotografia. La natura delle fotografie* (2009), Londra - New York, Phaidon).  
2022 *Modern Instances. The Craft of Photography. A Memoir*, London, Mack.  
2023 *Topographies: Aerial Surveys of the American Landscape*, London, Mack.
- Valéry, Paul  
1928 *La conquête de l'ubiquité*, in Aa. Vv., *De la musique avant toute chose*, Paris, Éditions du Tambourinaire, successivamente in Id., *Œuvres*, Paris, Nrf, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, tome II, 1283-1287 (tr. it. *La conquista dell'ubiquità*, in Id., *Scritti sull'arte*, Milano, Tea, 1984, 107-109).
-

Weston, Edward

1943 *Seeing Photographically*, "The Complete Photographer", 9, 49, 3200-3206.

*Note*

<sup>1</sup>. Cfr. <https://philippschmitt.com/archive/2018/work/camera-restricta.html> (ultimo accesso: aprile 2023).

<sup>2</sup>. Sul conseguente tema di un'ecologia delle immagini, mi permetto di rinviare al mio *Crescimanno* 2019.

## Biografie delle autrici e degli autori

---

### **Michele Amaglio**

Fotografo e curatore. Laureato in Photography presso The University of Brighton (2015) e in Semiotica presso l'Università di Bologna, accompagna la sua pratica artistica alla pratica di curatore di progetti incentrati sulla fotografia e le arti visive. Nel 2016 fonda l'organizzazione Ardesia Projects dedita a progetti curatoriali sulla fotografia contemporanea in Italia all'estero.

### **Massimo Roberto Beato**

Dottore di ricerca in Philosophy, Science, Cognition, and Semiotics presso l'Università di Bologna, sotto la supervisione di Maria Pia Pozzato e Claudio Paolucci, si occupa di sociosemiotica del teatro, gestualità e corporeità, semiotica e teoria dell'immagine, semiotica dello spazio, semiotica dell'esperienza, narrazioni sincretiche, narrazioni seriali, metodologia semiotica di analisi testuale, teorie dell'enunciazione e della soggettività, media immersivi e tecnologie enattive, forme e modelli di scrittura. Ha pubblicato articoli sulle riviste scientifiche «ElC», «Carte Semiotiche», «Mimesis Journal», «Topoi» e «Annali di studi religiosi». Attualmente, è docente a contratto di Storia del teatro e dello spettacolo (L-ART/05) presso l'Università degli Studi della Tuscia, dove tiene anche un laboratorio di Scrittura creativa.

### **Emanuele Crescimanno**

Professore di Estetica presso l'Università degli Studi di Palermo; svolge la propria attività didattica nei corsi di studio in Scienze della comunicazione; compone il Collegio dei docenti del Dottorato di ricerca in Cultura visuale. Si occupa delle intersezioni tra estetica e cultura visuale, con particolare attenzione alla fotografia, ai media digitali e alle nuove forme di esperienza estetica.

### **Maria Del Pilar Martínez**

has been a teacher educator for more than forty years in Argentina. She holds a postgraduate

degree in EFL, a postgraduate degree in technology and a M.A. degree in Anglo American literature (UNRC). She was head of department and vice principal of the English Teacher Trainer College in Pergamino. She co-coordinated the CPD EFL program of the Ministry of Education in the Buenos Aires province. She has written courses, delivered presentations and published on EFL and Literary criticism. At present she lectures on Literature and Cultural Studies at UTN San Nicolás, B.A, facilitates workshops for advanced students of the Teacher training college and coordinates literary workshops. Her main research interests are CPD and multimodal literature.

### **Joan Fontcuberta**

È artista, insegnante, critico, storico della fotografia e curatore di mostre. Ha scritto una dozzina di libri, tra cui *El Beso de Judas. Fotografía y verdad* (1997), *Ciencia y fricción* (1998), *La (foto)cámara de Pandora, o La Furia de las imágenes (notas sobre la Postfotografía)* (2016). Le sue opere sono state collezionate ed esposte in musei d'arte e di scienza di tutto il mondo, dal MoMA di New York al Science Museum di Londra. Nel 2013 ha ricevuto il premio internazionale Hasselblad.

### **Valentina Manchia**

Insegna presso la Scuola del Design del Politecnico di Milano, nel corso di laurea magistrale in Design della Comunicazione, e presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, oltre che a ISIA Urbino, ISIA Faenza e IAAD Torino. Dottore di ricerca in Semiotica e Comunicazione simbolica presso l'Università di Siena, collabora con il Centro Interateneo di Ricerca CROSS (Centro di Ricerca Omar Calabrese di Semiotica e Scienze dell'immagine) ed è redattrice delle riviste «Carte Semiotiche» e «Ocula».

Tra i suoi interessi di ricerca le intersezioni tra verbale e visivo e tra rappresentazione e visualizzazione, con particolare attenzione per

la comunicazione visiva, la *data visualization* e il panorama visuale contemporaneo.

### **Dario Mangano**

È professore ordinario di Semiotica all'Università di Palermo dove insegna Semiotica del brand e tiene un Laboratorio di teoria e tecniche del linguaggio audiovisivo nei corsi di Laurea in Scienze della Comunicazione. Nella stessa università dirige inoltre il Laboratorio di Comunicazione del Dipartimento Culture e Società. È presidente dell'Associazione Italiana Studi Semiotici (AISS). I suoi interessi di ricerca sono rivolti al design, alla pubblicità, alla fotografia e alla gastronomia. Ha pubblicato diversi libri e articoli fra cui *Ikea e altre semiosfere* (Mimesis, 2019), *Che cos'è la semiotica della fotografia* (Carocci, 2018) *Che cos'è il food design* (Carocci, 2014), *Semiotica e design* (Carocci, 2008).

### **Valentina Mignano**

Dottore di ricerca in Studi culturali, rappresentazioni e performance, è ricercatrice (tip. A) presso il dipartimento Culture e Società dell'Università di Palermo, dove insegna Storia della fotografia, Storia del cinema, Studi Culturali e Visual Design. I suoi principali ambiti di ricerca sono: cultura visuale, mediologia, studi sulla fotografia digitale e sulla proliferazione dell'immagine. Tra le sue pubblicazioni: *Schermi. Immagini, corpi, condivisioni* (Palermo University Press 2019); *Biopolitik am Bildschirm*, in V. Borsò e M. Cometa (a cura di) *Die Kunst, das Leben zu Bewirtschaften* (Bielefeld, Transcript Verlag, 2013, pp. 251- 269). È membro della redazione del sito [www.studiculturali.it](http://www.studiculturali.it): il portale italiano degli studi culturali, e della rivista *Visual Culture Studies* (VCS).

### **Doriane Molay**

Graduated from the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, Doriane Molay is currently completing a thesis at the EHESS, where she is a member of the CESPPRA. Her research, which focuses on the practice of the photographic album from a social aesthetics perspective, examines the narration of the self and its impact on the constitution of the subject: what can produce in real life the production of aesthetic forms, and what does everyday life provoke in the production of such aesthetic systems? In these perspectives, she has worked for a few months at the Warburg Institute and the Houghton Library (Harvard University). At the

same time, Doriane Molay is co-director of the project *Fiction and the Ethical Turn* supported by the Fondation Maison des Sciences de l'Homme, in which she is mainly interested in the works of the Bloomsbury Group, and is presently a laureate of the research programme of the Institut pour la Photographie des Hauts-de-France, through which she is beginning an essay on the Stephen sisters, Virginia Woolf and Vanessa Bell. She has presented her studies at various international conferences in France, The United Kingdom and Germany, as well as in Italy and Portugal, and she has published in journals and collective books on sociology, image theory and literature. Also, she frequently translates scientific articles from Italian and English into French.

### **Miriam Rejas Del Pino**

È dottoranda in Storia dell'Arte presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, e nel 2023 realizza un soggiorno di visiting all'EHESS di Parigi. Rejas ha lavorato come curatrice e archivista dell'Archivio di Laura de Santillana dal 2021 al 2022, e forma parte del team curatoriale della mostra "Laura de Santillana: Oltre la Materia" alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (2023). Nel 2019 Rejas si è laureata in Arti Visive allo IUAV, e ottiene il riconoscimento di "Best Visual Arts Dissertation Award". Al termine del Master frequenta CAMPO presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo e nel 2020 co-fonda TBD Ultramagazine, un progetto editoriale che ha già pubblicato cinque volumi. Rejas ha scritto saggi in cataloghi e riviste scientifiche ed è membro del CROSS Centro di Ricerca e del LABIM.

### **Elisa Sanzeri**

Laureata Magistrale in Semiotica (Università di Bologna), svolge attualmente il Dottorato di Ricerca in Semiotica all'Università degli Studi di Palermo con un progetto incentrato sullo spazio domestico. I suoi interessi di ricerca ruotano intorno alla problematica delle soglie e alla definizione delle relazioni tra casa e città.