

**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 Pré vost	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*

# Strategie e forme del divismo: sguardi analogici e sguardi digitali a confronto

Massimo Roberto Beato

---

## Abstract

The aim of this essay is to provide a comparative analysis of the analogue and digital photographic strategies used to capture film stars. First, we shall examine a corpus of photographs from the archive of Elio Luxardo, the so-called photographer of the divas, highlighting the effects of meaning produced by his compositional strategies. Being shot by his camera provided consecration as a film star and thereby turned the subject portrayed by him not only into an unreachable, matchless, and unique image but also into a mythical figure, and as such, distant and everlasting. Then, we shall illustrate the extent to which, via the digital revolution and the dematerialization of the medium, the photographic creation process and its re-editing have been undergoing a radical and significant change. For instance, using Instagram's filters, anyone can experience the ecstasy of becoming a film star (in what one could call a 'process of *starification*'), as opposed to today's "true" film stars, which are more interested in appearing as everyday people (in what one could call a 'process of *dailyzation*'). Thus, we shift from the analogue mythopoiesis of Luxardian film stars to their digital social anthropopoesis, through which film stars are downgraded to a more ordinary dimension, and therefore considered closer to our own. In the social network era, it is the likes one gets, and no longer the author's shots, which consecrate people to stardom.

*Keywords:* Luxardo; Star; Cinema; Filters; Dailyzation;

## 1. Premessa

L'invenzione della fotografia ha rappresentato certamente un passo in avanti decisivo per la nascita del cinema. Pur essendo vero che il cinema non esisterebbe senza l'invenzione della fotografia, quest'ultima, però, dipende a sua volta anche dal cinema stesso, col quale ha spesso condiviso tecniche narrative, ispirazioni estetiche, uso della luce, evocazioni di atmosfere, etc. Si tratta, in altre parole, di due linguaggi che si sono contaminati reciprocamente, e lo fanno tutt'oggi, influenzando profondamente la creatività di registi e ispirando il lavoro di fotografi. È il caso del fotografo cultore del cinema Elio Luxardo, le cui strategie compositive volte alla valorizzazione del corpo e al dettaglio, alla composizione dell'im-

magine e alla definizione della luce, hanno marcato i tratti distintivi del suo fare di *operator*<sup>1</sup>, in un clima culturale in cui la fotografia era profondamente influenzata dalla «carica mitologica con cui il regno hollywoodiano riesce a investire, compromettere e suggestionare buona parte della sensibilità degli spettatori di tutto il mondo» (Turrone 1980:16). È in questo periodo, a cavallo soprattutto tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, che fotografi e ritrattisti di studio creano, attraverso il loro sguardo, «nuove strutture mitologiche» con le quali dar vita a un *altro* reale (Bruno 1978).

In questo contributo si intende offrire un'analisi comparata tra le strategie fotografiche analogiche e quelle digitali impiegate per immortalare i divi del cinema. Si partirà da un corpus di scatti fotografici dall'archivio di Elio Luxardo, il cosiddetto fotografo delle dive, mettendo in risalto gli effetti di senso prodotti dalle sue strategie compositive; la preparazione del soggetto e l'illuminazione dell'ambiente rivestono un ruolo cruciale nella costruzione narrativa dei suoi ritratti, rappresentando il punto di partenza del lungo processo per la realizzazione dei suoi capolavori. Tra i soggetti da lui fotografati si annoverano, oltre alle più mature dive del cinema muto, attrici emergenti del calibro di Valentina Cortese, Alida Valli, Gina Lollobrigida e Sophia Loren. Essere colti dal suo obiettivo offriva la consacrazione al divo o diva del cinema e costruiva un'immagine del soggetto irraggiungibile, inimitabile e unica creando una figura mitica e in quanto tale lontana e immortale nel tempo. Illustreremo, poi, come, attraverso la rivoluzione digitale e la smaterializzazione del supporto, il processo di creazione fotografico e la sua rielaborazione subiscono un profondo e significativo cambiamento. Con i filtri di Instagram, ad esempio, ognuno di noi può assaporare l'ebbrezza di *divizzarsi*, in controtendenza con i «veri» divi del cinema di oggi, più interessati a *quotidianizzarsi*, seguendo le tendenze del *no make-up movement*.

Dalla fotografia analogica che allontanava i divi da noi, rendendoli irraggiungibili, unici e perciò inimitabili, si intende mettere in evidenza come, di contro, la fotografia contemporanea mediata dalle tecnologie digitali crei un effetto di avvicinamento, rendendoli «uno-di-noi» e, in quanto tali, raggiungibili, imitabili e comuni. Si tenterà di mostrare, inoltre, che nel passaggio dall'analogico al digitale non è solo la medialità (ossia la relazione tra il supporto fisico e la sua dimensione estetica) a modificarsi, ma la stessa temporalità e, dunque, la garanzia di immortalità. Mentre, ancora oggi, possiamo fruire della bellezza e dell'eternità di scatti come quelli di Luxardo, non possiamo non interrogarci sul destino che attende, invece, le migliaia di immagini di Instagram perse nel mondo digitale, in lotta tra loro per la sopravvivenza alla dura legge dei *like* nella speranza di conquistare, forse, l'immortalità.

Si concluderà, infine, sollevando ulteriori questioni piuttosto cogenti semioticamente che emergono dal confronto tra la fotografia analogica e quella digitale, e che riguardano soprattutto l'autorialità dell'immagine e la sua autenticità (unicità/replicabilità), spostando così l'attenzione su temi legati all'iconizzazione e all'enunciazione nella fotografia.

## 2. *Scolpire con la luce*

Considerato il fotografo delle dive, Elio Luxardo nella sua carriera si diletta alla costruzione di immagini «perfette». Non essendo interessato a una fotografia referenziale fatta di paesaggi, situazioni, denunce, predilige soltanto corpi e volti,

famosi o sconosciuti, dove ciò che più conta è l'armonia, in nome della piena celebrazione di un'ideale di bellezza neoclassico. Nelle sue fotografie riuscì a conferire ai suoi soggetti un'aura esclusiva, unica, attraverso l'uso sapiente e ricercato della tecnica fotografica in studio, su sfondo scuro, adottando tagli di luce che scolpivano letteralmente i volti catturati dall'obiettivo e conferivano loro un'immagine inimitabile. È lo studio della composizione dell'immagine, della plasticità dei corpi e soprattutto della luce a consacrare i suoi soggetti a divi, esaltandone l'identità.



Fig. 1. Elio Luxardo, *Sofia*, anni Cinquanta, Roma.



Fig. 2. Bill Brandt, *Nudo*, 1952, Londra.

Il ritratto *Sofia* (Fig. 1), ad esempio, che ha per soggetto l'attrice Sophia Loren, potrebbe ricordare nella costruzione plastica *Nudo* (Fig. 2) di Bill Brandt analizzato da Jean-Marie Floch (1986). Rispetto alla lettura figurativa della donna in Brandt, e alle simmetrie con cui si alternano le zone bianche e nere creando delle segmentazioni nette che conferiscono una sorta di bidimensionalità alla fotografia, la torsione del corpo in *Sofia*, suggerita anche dalla fuga dello sguardo della donna, tradisce una morbida tensione del soggetto, come fosse colto in movimento. L'effetto del controluce che retroillumina la figura, inoltre, provoca un contrasto che ne scontorna la sagoma, facendone risaltare la tridimensionalità. Ad essere in primo piano sono soprattutto la zona a "V" del viso e la spalla destra che emergono in rilievo dall'ombra rivelandone in maniera scultorea i tratti. La luce gioca un ruolo decisivo avvolgendo il soggetto a tutto tondo e creando un effetto tridimensionale che ne esalta proprio la dimensione scultorea, enfatizzando in particolare i formanti degli occhi, del naso e della bocca che si contraddistinguono per le loro forme armoniche e regolari restituendo un senso di voluttà e sensualità. La fotografia esprime, così, un concetto neoclassico di bellezza intesa come trionfo di forme armoniche. È possibile riconoscere una tendenza idealizzante e decorativizzante, più che interpretativa, che mira a divinizzare i soggetti

immortalati dall'obiettivo rendendo i loro volti "importanti" (*prominent faces*) e distinguendoli da quelli della gente "comune" (*anonymous faces*).

In the media society, faces follow the logic of politics and advertising. The mass media [...] deliver faces as commodities and weapons. By doing so this effect creates a hidden dialectic between the *prominent faces*, which are constantly being presented by the media and the *anonymous faces* of the crowd. The consumption of faces in the media feeds upon faces that have their origins in masks, in other words faces that have been "made". (Belting 2017:176)

Viene così diffuso, attraverso la fotografia di Luxardo, un modello di "italica bellezza" che, pur ispirandosi ai canoni hollywoodiani, mira a metterne in risalto l'unicità in risposta a «quel bisogno di sprovincializzazione dell'immagine, nata da toni nuovi e da luci diverse, da composizioni non standardizzate da angolazioni suggestive» (Turroni 1980:20). L'associazione tra bellezza e classicità è una costante che ritorna in molte fotografie di Luxardo, come nel caso di *Gina* (Fig. 3), che ritrae un'altra attrice italiana: Gina Lollobrigida.



Fig. 3. Elio Luxardo, Gina, anni Quaranta, Roma.

Ciò che più risalta, in questo caso, è soprattutto la scomposizione della superficie fotografica realizzata dai contrasti di luce provenienti da fonti artificiali differenti che crea dei livelli sovrapposti tra i quali spicca in primissimo piano la figura della donna. Per realizzare questo effetto di profondità, costante è l'impiego del controluce cinematografico (cfr. Fig. 4) che scontorna e porta in rilievo i partico-

lari del soggetto creando così quell'effetto scultoreo che in *Gina* accentua anche la rima plastica tra le volute della colonna e il panneggio della veste dell'attrice.



Fig. 4. Luigi Zampa, *La romana*, 1954, screenshot dal film.

La funzione della luce nella fotografia di Luxardo denota, dunque, delle proprietà di scrittura. Oltre a rivelare le forme, producendo degli effetti semantici, possiede anche una funzione selettiva, poiché direziona lo sguardo dello *spectator*, realizzando delle gerarchie sintattiche nella lettura dell'immagine. La luce agisce inoltre su due livelli, definendo l'ambientazione e il clima emotivo, creando così effetti patemici. In questo modo, Luxardo trasforma lo sfumato pittorico e celebrativo del ritratto fotografico tradizionale in un rilievo scultoreo a tutto tondo proprio a partire dalla luce: uno spot proiettato alle spalle ritrae il soggetto in controluce portandolo in primo piano, mentre altre lampade lo illuminano di fronte, creando un effetto plastico e seducente, misterioso e iconico, che ricorda il cinema internazionale degli anni Trenta e Quaranta. L'ispirazione cinematografica è oltretutto marcata dal trucco forte accentuato dal cerone che rende la grana della pelle dei suoi soggetti levigata come il marmo esibendo una superficie neutra pronta ad essere scolpita dai tagli di luce, lasciando emergere attraverso contrasti di luci e ombre i tratti del volto (Fig. 5 e Fig.6). La composizione dell'immagine



Fig. 5. Elio Luxardo *Ritratto di Isa Miranda*, Roma.



Fig. 6. Elio Luxardo *Ritratto di Alida*, Roma.

tradisce, di fatto, una “regia” nella costruzione dello scatto, espressione del «turbolento formalismo» che contraddistingue la scena fotografica di quel periodo storico.

Se c'è un autore cosciente dei propri mezzi espressivi, forti o deboli che siano, questi è proprio Elio Luxardo. [...] E questo lo si vede dalle sue foto, ritratti e studi, pervasi sempre da una luce cantante, robusta, gioviale e divertita. Una luce alacre, da cui vien fuori tutto il gusto del cinema di allora [...], da cui sortisce un amore per la pittura e per le arti figurative, non fossilizzato in schermi classici e compositivi. Una luce che vuole rendere fisico e tangibile, il piacere del testo e della forma. (Turroni 1980: 20)

Nella ricerca della perfezione dell'immagine non mancano anche i ritocchi post-scatto, che avvenivano a mina direttamente sul negativo dove prima era steso un velo di trementina e gommalacca. Abbiamo, dunque, a che fare con un'idea di fotografia costruttiva, poetica, creatrice di sensi – e perciò *mitica*, secondo il quadrato semiotico proposto da Floch (1986) – che conferisce agli scatti di Luxardo una valorizzazione estetica facendone delle forme d'arte attraverso le quali costruire e consacrare l'immagine del divo e della diva. Ed è proprio la figura umana la costante della ricerca fotografica di Luxardo, come peraltro sottolinea Luca Violo:

Luxardo vede l'attore come la *stella* di un firmamento fatto di icone fisiche e spirituali. Egli guarda soprattutto al cinema americano, a quella perfetta macchina dei sogni che è Hollywood, ma il fascino che gli procura [...] non gli fa perdere il baricentro della sua ricerca: la figura umana. (Violo 2000:9)

I volti e i corpi dei suoi soggetti – soprattutto nel caso delle innumerevoli fotografie che ritraggono immagini di nudo – valorizzano un ideale antico di bellezza in cui prevalgono l'equilibrio delle proporzioni e l'armonia. Dopotutto, è la fotografia stessa ad aver eletto l'individuo a soggetto privilegiato della rappresentazione, nell'«[u]topia di una presa definitiva sul corpo e sul soggetto, eppure sfuggenti» (Pitassio 2003:22). L'immagine dell'attore cinematografico è stata anche oggetto di studio di Francesco Pitassio, il quale sottolinea l'importanza della comparata del cinematografo sia nella costituzione di una nuova immagine della figura umana, sia nei discorsi attorno all'espressività attoriale. «La fotografia e il cinema furono snodi fondamentali per una modificazione della figurazione delle forme umane; i modelli di attore e di recitazione furono valutati e progettati alla luce penetrante delle nuove forme di visione» (*Ibid*: 11). I divi e le dive del cinematografo sono percepiti diversamente rispetto a quelli del teatro, dal momento che le loro immagini vengono diffuse e pubblicizzate. I volti delle attrici o degli attori del cinema incarna nuovi modelli di bellezza sui quali proiettare i propri desideri, come testimonierà il nascente “divismo del volto” (Pravadelli 2014). Basti pensare all'analisi condotta da Roland Barthes sul volto della Garbo, espressione di quel cinema «in cui la sola cattura del viso umano provocava nelle folle il massimo turbamento» (1957 [2016:63]). Tutto ciò assume un valore singolare se si considera, inoltre, che a partire dalla prima metà del ventesimo secolo il cinema era l'unico media, come osserva Hans Belting, in grado di veicolare intersoggettivamente l'esperienza dei volti.

The fact is that nowhere else but in the movies could one see faces that assaulted viewers with such movement and expressivity of life and then suddenly disappeared. Nowhere else could such power of suggestion be experienced than on the movie screen in the darkness cinema where the feeling of place seems suspended and one sits alone under the onslaught of images. (Belting 2017:211)

Dialogando a tu per tu col cinema, la fotografia di Luxardo non fa che normalizzare i canoni di bellezza cinematografici consolidandone – o, meglio, naturalizzandone – quei tratti distintivi che saranno riconoscibili come marche del divismo. Fotografia e cinema stringono così un patto di alleanza, costruendo una macchina rappresentativa che

rafforza la *credenza nell'immagine*, non percepita come realizzazione estetica, ma entità reale, passibile di proiezione, emulazione e imitazione. Il divismo cinematografico corrispose a una *mitologia moderna*. Ciò comportò sul piano rappresentativo un'accentuazione del valore modellante delle star. I divi furono esempi di comportamento, idoli di consumo, ideali fisici, in virtù della loro esistenza "reale". (Pitassio 2003:64)

Da ciò, ne deriva anche un'altra questione legata sia al cinema che alla fotografia, ossia la garanzia di immortalità. Già Barthes (1980) si era espresso nei confronti della fotografia associandola al fluire del tempo, facendo dei fotografi degli "agenti della Morte". Le fotografie di Luxardo, in quest'ottica, concedono l'immortalità ai soggetti in esse ritratti, donando la loro immagine a memoria futura ed eleggendoli, così, a miti attraverso un processo di divizzazione che parte proprio dalla composizione fotografica e dalle strategie impiegate. Come postula Edgar Morin (1957), è infatti possibile parlare di omologia tra star ed eroi del mito classico, mediatori tra la trascendenza divina e l'esistenza mortale. Nell'immaginario collettivo, la fotografia di Luxardo acquista una funzione mitopoietica esercitata proprio dai visi-oggetto deificati dei suoi soggetti, attraverso i quali è preservata, e perciò resa eterna, l'essenza di quell'ideale di bellezza di cui sono la rappresentazione.

### 3. I nuovi (anti)divi del cinema nell'era dei social network

Si è visto come, oltre allo schermo, la fotografia fosse il testo mediatico privilegiato per la rappresentazione e diffusione dell'immagine del divo o della diva cinematografici. La teoria del divismo avanzata da Richard Dyer (1979), ad esempio, confronta però l'aspetto testuale del fenomeno con il suo impiego e significato sociali nel quadro del panorama ideologico di una società, cioè dei discorsi ammissibili in una cultura. Il fenomeno del divismo come tutti i fenomeni sociali è un prodotto mutevole e dinamico della cultura che dipende profondamente dalle variabili sociosemiotiche ogni volta in gioco. Considerando soprattutto la capillare diffusione delle tecnologie digitali e il ruolo dei social network, la comprensione dei fenomeni divistici contemporanei non può non tenere conto, dunque, dell'evoluzione e proliferazione dei numerosi testi mediatici che veicolano, oggi, l'immagine dei divi del cinema, tra cui le fotografie che circolano nell'universo di internet.

Prima di analizzare le differenze con le precedenti strategie fotografiche analogiche illustrate sopra, è d'obbligo una premessa. Per comprendere fino in fondo i discorsi sulle forme del divismo (fotografico) è indispensabile, infatti, esaminare

con attenzione come esse articolano l'opposizione /pubblico/ *vs* /privato/. Come nota Pitassio (2003), grossomodo fino agli anni Settanta il divismo si basava su "effetti di personalità" prodotti attraverso la diffusione (prestabilita) delle immagini degli attori e delle attrici, le quali veicolavano una precisa ideologia del verosimile<sup>2</sup> costruita intorno a una saldatura tra sfera pubblica e privata. In altre parole, attore e divo coincidono in termini di rappresentazione. I materiali fotografici erano perciò realizzati e organizzati in maniera da far circolare determinate narrazioni intorno all'immagine del divo o della diva di turno, rispondendo a uno schema soggiacente che correlava la *persona* divistica all'universo valoriale intorno al quale ruotavano le proposte cinematografiche in cui gli attori e le attrici erano coinvolti. Un fenomeno che comporta, inoltre, una conseguente associazione tra divismo e generi cinematografici<sup>3</sup>. Si realizza, così, una convergenza tra attore-persona e attore-personaggio secondo la quale

the face regains its original function as a mask, cementing its bond with the persona. The actors of early cinema identified with their masks, often stuck in a dramatic or comic grimace. [...] The faces of movie stars become iconic masks, which make the actors always recognizable to the spectators in every film regardless of the role played. (Beato 2022: 765-766)

A partire più o meno dalla seconda metà del XX secolo, si riscontra però una controtendenza: rispetto alla preminenza dell'efficacia fisiognomica, sono valorizzate, invece, le capacità performative del divo o della diva mediate da una competenza recitativa attraverso cui l'attore o l'attrice mostra la sua capacità di dominare il proprio corpo attraverso una (ri)organizzazione mimico-gestuale che gli consente di essere altro-da-sé. La bravura (e la capacità di convinzione) dell'interprete si misura, perciò, nell'abilità con cui riesce a nascondere la persona sotto il personaggio. Assistiamo, cioè, a una sorta di ritorno alla teatralità intesa come ritorno alla maschera che altera, che copre<sup>4</sup>, il volto dell'interprete come dispositivo ingannevole (*deceptive device*), spesso e volentieri rimpiazzandolo per sostituirlo poi letteralmente con la maschera del personaggio interpretato. È come se la questione fosse in un certo senso posta nei seguenti termini: se lo spettatore riesce a dimenticare che dietro il volto di quel personaggio si nasconde quell'attore o quell'attrice, allora vuol dire che la loro performance può essere considerata di valore, e magari far aggiudicare loro, nel migliore dei casi, anche un premio Oscar (Fig. 7 e Fig.8).

Esaminando la dinamica da un punto di vista enunciazionale – o meglio mostrazionale<sup>5</sup> – possiamo supporre che gli attori, più o meno consapevoli della propria condizione *eccentrica*<sup>6</sup>, compiano delle continue operazioni di *débrayage* ed *embrayage*, soprattutto sul proprio volto<sup>7</sup>, ricorrendo a strategie di esposizione, nascondimento o alterazione. È possibile, ad esempio, riconoscere le tracce di queste operazioni nella tendenza contemporanea di molte star del cinema a mostrarsi "senza trucco" (Fig. 9), come a voler esibire per ostensione il proprio volto pre-attoriale. Sembrerebbe, cioè, che la loro intenzione sia, in un certo qual modo, quella di mostrare l'attore-persona che sta dietro l'attore-interprete che è preceduto dall'attore-personaggio, attraverso un uso *sostanziale*<sup>8</sup> della fotografia che tende «al "grado zero della scrittura" [...] concepita come una tensione verso il reale» (Floch 1986 [2018: 21]). Mostrarsi "senza filtri"<sup>9</sup> sottintenderebbe, dunque, una operazione semiotica di esfiltrazione attraverso la quale il divo o la



Fig. 7. L'attore Gary Oldman a confronto con il personaggio di Winston Churchill interpretato nel film *L'ora più buia* diretto da Joe Wrigh.



Fig. 8. L'attrice Meryl Streep a confronto col il personaggio di Margaret Thatcher nel film *The Iron Lady* diretto da Phyllida Lloyd.



Fig. 9. L'attrice/diva Gwyneth Paltrow si mostra senza filtri e senza trucco sui social.

diva rimuoverebbero così quel velo, quel “qualcosa di speciale”<sup>10</sup> che li rende appunto tali, per (far credere di)<sup>11</sup> essere colti nella loro dimensione ordinaria, nel loro essere uno-di-noi. Molte dive di Hollywood, infatti, tendono a comparire spesso sui propri profili social senza ricorrere a filtri o a trucco, nel tentativo di *quotidianizzarsi* a colpi di scatto, in nome di una bellezza (presunta) al naturale, alla ricerca, comunque, dell'immagine più “instagrammabile” che le avvicini sempre di più ai followers – come nel caso del dilagante *no-make-up-movement*. Lentiggini, sopracciglia, voglie e persino l'acne sono celebrate in tutta la loro autenticità.

Anche se il divo/diva e l'attore/attrice vanno considerate come due entità differenti, spesso nello *showbiz* entrambe sono comunque il prodotto di determinate strategie e costruzioni comunicative che ne offrono sempre un'immagine “pubblica”, una rappresentazione, un artefatto mediatico. Motivo per cui, soprattutto oggi, nell'era dei social network, il *fandom* è sempre più incuriosito dalla dimensione privata, e manifesta un interesse morboso nei confronti dell'immagine del proprio divo e della propria diva colti nella “vera” quotidianità, alla ricerca di una “prova” che anche loro, nell'intimità delle rispettive vite, sono persone comuni come chiunque altro. Ecco, dunque, che social media come Facebook, Instagram o TikTok, offrono una possibilità per sbirciare nelle vite private delle celebrità, consolidando così una pratica già diffusa nell'epoca dei paparazzi e dei tabloid scandalistici: *spiare*<sup>12</sup>. Non ci si accontenta più dell'attore persona-pubblica, ma si è attratti dall'attore persona-privata, colta nella propria sfera quotidiana. Perciò, alla fotografia è richiesto di svolgere anche un ruolo testimoniale, facendo appello alla sua (presunta) capacità di cogliere l'oggettività essenziale. Se consideriamo ancora una volta le posizioni sul quadrato semiotico proposto da Floch, è possibile parlare di un ritorno della fotografia a un'estetica *referenziale*, secondo cui essa è chiamata «a testimoniare un certo tipo di vita o a far conoscere ai lettori la “realtà” di tale o tal'altra condizione umana» (*Ibid.*: 20).

Allo stesso tempo, però, questa controtendenza degli (anti)divi nel mostrarsi intenzionalmente, nel *farsi spiare*, con sempre meno riluttanza nella propria sfera quotidiana mette in gioco nuove forme di seduzione/persuasione volte al raggiungimento di più consensi – magari allo scopo di fidelizzare ulteriormente gli ammiratori “svelando” la propria *natura* lontano dalle luci della ribalta. Non si tratta soltanto di mere valorizzazioni di ordine estetico, bensì vengono promossi anche stili di vita o condivisi momenti personali nell’ambito familiare (Fig.10 e Fig.11).



Fig. 10. Selfie postato su Instagram dall’attrice Michelle Pfeiffer senza trucco insieme alle sue sorelle in occasione del 4 luglio con la didascalia: «Non c’è modo migliore di passare il 4 luglio che con le mie due bellissime e brillanti sorelle. Fortunata, fortunata. Spero che anche voi abbiate passato una bella giornata».



Fig. 11. Selfie postato su Instagram dall’attrice Gal Gadot durante la maternità con la didascalia: «Mi stupisce sempre come le cose più semplici siano quelle che ci rendono più felici».

In Fig. 10, ad esempio, l’attrice Michelle Pfeiffer condivide con i propri followers un’occasione speciale, secondo la tradizione americana, come la festa nazionale dell’Indipendenza. Generalmente le persone celebrano questo giorno con le proprie famiglie, cogliendo l’opportunità per riunirsi con i parenti che, probabilmente, non riescono a vedere con frequenza nel corso dell’anno. Soprattutto se dive del cinema come Pfeiffer. Questo selfie ritrae l’attrice in primo piano al centro dell’immagine, circondata dalle sorelle che la cingono amorevolmente alle spalle, ognuna con una mano, quasi in segno di supporto e sostegno. Nel post-didascalia

associato alla fotografia, la diva enuncia che non esiste altro modo per trascorrere una ricorrenza simile se non con gli affetti più cari e che ciò rappresenta per lei l'essenza della fortuna (e non i suoi indiscussi successi cinematografici, come potremmo immaginare noi, invece). Si tratta di una fotografia *casual* che riprende lo schema delle *home photo* destinate a una cerchia ristretta di familiari e conoscenti (cfr. D'Armenio 2021). Postando questo selfie, Pfeiffer promuove così la propria comunità social a congiunti, a persone intime, con cui sceglie (*voler-fare*) di condividere un evento privato della sua vita. Con questo gesto, si fa icona di valori quali la famiglia, la condivisione, la semplicità, e anche il patriottismo dato che il 4 luglio è un evento pubblico che loda la nazione americana in tutti i suoi aspetti. Mostrarsi senza filtri (o, almeno, enunciare di farlo) rappresenta in realtà una controtendenza rispetto alla norma in vigore sui social, dove è piuttosto raro che sia postata una immagine non filtrata<sup>13</sup>. Enunciarsi in una fotografia che rinuncia – apparentemente – a qualsiasi dispositivo ingannevole che alteri o modifichi la propria immagine sembrerebbe, dunque, un'azione volta a promuovere una idea di autenticità. È associata, così, al concetto di filtraggio l'idea di velo, di patina, che altera, ossia trasforma la sostanza di ciò che è inglobato da essa. Allo stesso tempo, però, come sottolinea Massimo Leone, i filtri<sup>14</sup> impiegati per le immagini digitali sono «macro-operatori semiotici che costituiscono dei cluster di senso comune visivo»<sup>15</sup>. Volendosi mostrare a un presunto grado zero di scrittura, allora, è come se le star del cinema ricorrono a strategie di presentazione, piuttosto che di rappresentazione, e così facendo puntino, allo stesso tempo, ad affermare la propria unicità rispetto a un senso visivo comune che tende a offrire una immagine patinata e stereotipica del divo e della diva. Dalla mitopoiesi analogica dei divi luxardiani del cinema si passa, così, alla loro antropopoiesi social digitale, attraverso la quale le star cinematografiche vengono declassate a una dimensione più ordinaria, e per questo ritenuta più vicina alla nostra. Nell'era dei social network, dopotutto, sono i *like* e non più gli scatti d'autore a consacrare al divismo. Ma la diffusione pervasiva della fotografia tra i social media non ha effetti solo sulle modalità di (auto)rappresentazione dei divi e delle dive. Le più recenti tecnologie digitali a portata di app, infatti, offrono anche alla gente comune l'occasione per una mitopoiesi mistificatoria. Mentre le star ricorrono alla fotografia come strumento per quotidianizzarsi, chiunque può provare invece l'ebbrezza di divizzarsi e assomigliare così agli attori e alle attrici del cinema. Grazie a filtri e app di *deepfake* (cfr. Leone 2022) attraverso cui poter correggere le proprie imperfezioni del viso o esaltare i propri tratti – come nel caso di FaceApp – è addirittura possibile vestire i panni dell'idolo preferito utilizzando, ad esempio, Zao, applicazione cinese che permette di diventare (almeno virtualmente) attori famosi, consentendo agli utenti di sostituire i volti dei divi con i propri in scene di celebri film o serie tv. Si genera, così, quella che Massimo Leone (2023) definisce come “spirale del falso” dovuta alla circolazione nel web di immagini falsificate che con il perfezionamento tecnologico spesso non possono neanche più essere identificate come false, finendo per gettare discredito epistemico sul soggetto autentico<sup>16</sup>.

#### 4. Conclusioni

Se la fotografia analogica di Luxardo consacrava i divi e le dive generando singolarità, quella social digitale (e non solo attraverso il *deepfake*) tende più generalmente a dissacrare l'immagine, generando ordinarità. Ne è un esempio estremo

la pratica del *deepfake porn* con cui vengono diffuse in rete immagini false di vip in scene esplicitamente hard. In questi casi, la forte proprietà iconica<sup>17</sup> della fotografia – intesa come capacità di far-sembrare “reale” – genera una falsa (e curiosa) ideologia referenziale attorno a queste immagini che rafforza la morbosa fantasia degli utenti della rete di poter-vedere – e non più solamente immaginare – il proprio idolo cinematografico in atteggiamenti e pose sessualmente equivocate. Assisted, perciò, a procedure diffuse di *de-mitizzazione* dei divi che non riguardano certamente soltanto le fantasie pornografiche dei navigatori del web ma coinvolgono soprattutto il loro morboso desiderio voyeuristico di conoscerli attraverso le fotografie in situazioni ordinarie, quotidiane, che producono nello *spectator* un effetto “essere-uno-di-noi”. Così, il digitale – e la sua conseguente capacità di manipolazione – contribuisce in buona parte a far crollare (o, comunque, mina profondamente) quella distanza mitica tra la gente comune e il divo o la diva, quella distanza un tempo cementata e consolidata anche (o, forse, soprattutto) dallo sguardo analogico del fotografo.

Emerge, inoltre, un'altra questione che coinvolge più da vicino l'enunciazione fotografica. Nel caso di Luxardo appare piuttosto chiaramente, dalle analisi condotte, come la presenza di un *operator* bricoleur sia molto forte e per certi versi “trasparente”, se non altro al livello delle tracce enunciazionali depositate nelle immagini fotografiche come impronte di un “fare” che, oltretutto, viene percepito in termini di autorialità e di autenticità, non solo del soggetto ritratto ma anche della fotografia in quanto artefatto artistico e per questo non fungibile. Infatti, l'enunciatore fotografico analogico può essere paragonato a una “istanza mostratoria”<sup>18</sup> che svela la sua presenza attraverso la scelta della luce, dell'inquadratura, delle pose plastiche del soggetto immortalato, ecc. rivelando la presenza di quella che potremmo definire una *drammaturgia fotografica*.

Nella pratica dei selfie summenzionata, di contro, l'*operator* coincide per molti aspetti con lo *spectrum*, ossia con colui che viene fotografato<sup>19</sup>, azzerando così (se non altro almeno nelle intenzioni) la mediazione di una istanza costruttiva a monte in maniera tale da concepire l'atto fotografico come atto sostanziale, a ipotetica garanzia di veridizione. In realtà, sarebbe più appropriato affermare che i selfie mirino piuttosto a realizzare un effetto di sostanzialità più che ad una sostanzialità intesa come grado zero della scrittura. In questo caso, allora, il valore sarebbe creato dalla fotografia e non sarebbe un valore associato al prodotto-soggetto.

Infine, un altro tema cogente emerge dal confronto tra le strategie digitali e quelle analogiche qui analizzate e riguarda proprio la temporalità e l'immortalità/mortalità dello scatto fotografico. Nei ritratti di Luxardo, la fotografia va alla ricerca della composizione perfetta in grado di creare una immagine mitica (e perciò unica) del soggetto immortalato<sup>20</sup> che può essere, così, consacrato all'eternità. Oltre a questo aspetto più qualitativo se ne delinea, però, uno altrettanto essenziale che è quello quantitativo. Il proliferare esponenziale nel tempo delle immagini digitali si oppone, di fatto, all'eccezionalità dello scatto analogico con cui, soprattutto nella prima metà del XX secolo, come si è visto, la fotografia analogica rappresentava i divi e le dive del cinema, i cui volti acquistavano una forte valenza simbolica dipendente anche da certi modelli culturali che a sua volta erano da loro stessi veicolati. A stabilirne il valore era sì, da una parte, il soggetto-*spectrum* ritratto ma dall'altra soprattutto lo sguardo dell'*operator*. Attraverso la fotografia social digitale sono sempre e comunque veicolati modelli e valorizzazioni, come abbiamo illustrato sopra, ma tale valenza è spostata dalla drammaturgia fotografica

(funzione costruttiva) alla capacità dell'immagine nella sua essenzialità (funzione costruttiva negata) di sollecitare consensi, ossia *like*, concorrendo con milioni di altre immagini che potrebbero minarne la sopravvivenza. Ciò uniforme, per certi versi, i divi cinematografici alla gente comune della rete, esponendoli, dunque – in quanto messi “a nudo” poiché privati della propria maschera<sup>21</sup> di attore – alla mortalità proprio come chiunque altro.

## Bibliografia

- 
- AA.VV.  
1983 *I grandi fotografi. Elio Luxardo*, Milano, Fabbri editori.  
Barthes, Roland  
1957 *Mythologies*, Paris, Seuil (tr. it. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974, ed. consultata e citata 2016).  
1980 *La camera chiara*, Torino, Einaudi.  
Basso Fossali, Pierluigi & Dondero, Maria Giulia  
2006 *Semiotica della fotografia*, Rimini, Guaraldi.  
Beato, Massimo Roberto  
2022 *From Mask to Flesh and Back: A Semiotic Analysis of the Actor's Face Between Theatre and Cinema*, "Topoi", 41, 755-769.  
Belting, Hans  
2002 *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci.  
2017 *Face and Mask*, Princeton, University Press.  
Bourdieu, Pierre  
2018 *Un'arte media. Saggio sugli usi sociali della fotografia*, Milano, Meltemi.  
Bruno, Edoardo  
1978 *Film: altro reale*, Milano, Il Formichiere.  
D'Armenio, Enzo  
2021 *La gestione digitale del sé: Immagini e prestazioni identitarie sui social network*, "Lexia", 37/38, 305-324.  
Dyer, Richard  
1979 *Stars*, London, British Film Institute.  
Dondero, Maria Giulia  
2020 *I linguaggi delle immagini*, Milano, Meltemi.  
Floch, Jean-Marie  
1986 *Les formes de l'empreinte, Périgueux*, Pierre Fanlac (tr. it. *Forme dell'impronta*, Milano, Meltemi, 2018).  
Gunthert, André  
2016 *L'immagine condivisa. La fotografia digitale*, Milano, Hoepli.  
Leone, Massimo  
2022 *L'idéologie sémiotique des deepfakes*, "Interfaces numériques", 11(2), 1-16.  
2023 *The Spiral of Digital Falsehood in Deepfakes*, "Int J Semiot Law", 36, 385-405.  
Leone, Massimo (a cura di)  
2022b *Il metavolto*, FACETS Digital Press, Open Access.  
Lucignani, Giovanni & Pinotti, Andrea (a cura di)  
2007 *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Milano, Raffaello Cortina Editore.  
Mangano, Dario  
2018 *Che cos'è la semiotica della fotografia*, Roma, Carocci.  
2020 *Provini. Sull'enunciazione fotografica*, "E/C", 29, 1-13.  
Morin, Edgar  
1957 *Le stars*, Paris, Seuil.
-

- Pitassio Francesco  
 2003 *Attore/Divo*, Milano, Il Castoro.
- Pravadelli, Veronica  
 2014 *Le donne del cinema*, Roma-Bari, Laterza.
- Razghandi, Khashayar & Yaghmaci, Emad  
 2020 *Rethinking Filter: An Interdisciplinary Inquiry into Typology and Concept of Filter, Towards an Active Filter Model*, "Sustainability", 12, 7284.
- Smargiassi, Michele  
 2009 *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero e il falso*, Milano, Contrasto.
- Soro, Elsa, Voto, Cristina & Leone, Massimo (a cura di)  
 2022 *I cronotopi del volto*, Roma, Aracne.
- Turriani, Giuseppe  
 1980 *Luxardo. L'italica bellezza*, Milano, Gabriele Mazzotta editore.
- Viola, Marco  
 2022 "Meta-Maschere", in Leone (2022b).
- Viola, Marco & Voto, Cristina  
 2021 *La diffusione non consensuale di contenuti intimi ai tempi dei deepfake: una controprofezia ottimista*, "Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio", 65-72.
- Violo, Luca (a cura di)  
 2000 *Luxardo*, Milano, Federico Motta editore.
- Volli, Ugo,  
 2013 "Per una biografia sociale dei testi", in De Oliveira, Ana Claudia (a cura di), *As Interações Sensíveis. Ensaios de Sociosemiótica a Partir da Obra de Eric Landowski*, Barueri, Estação das Letras e Cores, 419-433.

## Note

<sup>1</sup> Il termine è impiegato in riferimento alla teoria di Roland Barthes (1980) secondo la quale la fotografia può essere concepita a partire dai tre inevitabili punti di vista che presuppone, ossia lo *spectator* – colui che vede – l'*operator* – colui che scatta – e lo *spectrum* – colui che viene fotografato (cfr. Mangano 2018).

<sup>2</sup> «Il rapporto tra rappresentazione meccanica e reale produsse una cascama ideologica: la verosimiglianza. Un'ideologia spettacolare declinabile a seconda delle necessità contingenti: per accreditare un'identità tra immagine pubblica e privata, come nel caso del divismo; o per propugnare una raffigurazione dell'uomo inedita e presunta più veritiera, come in alcune fasi della storia del cinema» (Pitassio 2003:18).

<sup>3</sup> «Il cinema ha a lungo fondato le proprie rappresentazioni sulla coincidenza di apparenza fisica e carattere morale. Pochi altri mezzi espressivi hanno tanto privilegiato la tipizzazione. Il cinema ha raccolto le utopie ottocentesche di una classificazione dell'antropico, traducendole in un sistema coerente. Eclatante l'esempio del *type-casting*. Con questa definizione si intende la distribuzione delle parti sulla base delle caratteristiche fisiognomiche degli attori. [...] Alcune forme di divismo beneficiano dei canoni fisiognomici e fisici di una cultura. La variazione dei modelli divistici corrisponde a mutazioni culturali di portata più ampia, riguardanti le forme corporee ammesse nell'ordine del discorso: i modelli corporei visibili e accettati in una cultura. [...] Il caso Marilyn Monroe è lampante. L'aspetto fisico e naturale di un'interprete viene assimilato al simbolico, ai valori narrativi del personaggio. La saldatura è robusta, la giunta impercettibile» (*Ibid.*: 52-53).

<sup>4</sup> In altri termini, la maschera facciale del personaggio – sia essa mimica o fisica – "ingloba" il volto dell'attore divenendo, così, una sorta di dispositivo di filtraggio. Per questa ragione, come illustreremo più avanti, è possibile supporre che la tendenza del *no make-up movement* punti a voler decostruire un'immagine stereotipica del divo o della diva, con la pretesa di "svelarne" la presunta identità. Tuttavia, siamo lo stesso in presenza di una strategia persuasiva, poiché si tratta sempre e comunque di mostrare una rappresentazione di sé facendo appello a un supposto valore sostanziale attribuibile all'immagine non-filtrata.

<sup>5</sup> Per un approfondimento semiotico sul concetto di "mostrazione" si veda Volli (2013) che prende il concetto in prestito da André Gaudreault, il quale impiega il termine proprio per riferirsi all'enunciazione nel cinema e nel teatro. Per una più recente discussione teorica e metodologica del concetto, sempre da una prospettiva semiotica, si rimanda invece a Beato, Massimo Roberto (2023). *Ecosistemi performativi: dalla frontalità all'immersività (e ritorno)*, tesi di dottorato, Università di Bologna, DOI 10.48676/unibo/amsdottorato/10580.

<sup>6</sup> L'identità dell'attore-persona tende a sovrapporsi a quella del personaggio poiché, prima di essere un attore, un medium a servizio della performance, l'interprete è soprattutto un essere umano in carne e ossa. Secondo il filosofo Helmuth Plessner, perciò, nella recitazione si crea una tensione tra il corpo vivo fenomenico dell'interprete e la sua rappresentazione di una *dramatis persona*, ossia di un personaggio – un altro-da-sé – *conditio humana*, secondo la quale, ad esempio, per Gordon Craig gli attori dovrebbero essere sostituiti da “super-marionette” (cfr. Beato 2022). Si pensi ad un episodio molto divertente nella nona puntata della prima stagione di *La signora in giallo*, in cui il personaggio della scrittrice viene “scambiato” – nella finzione, ossia da un altro personaggio – per l'attrice Angela Lansbury dando luogo a una simpatica gag in cui la scrittrice per dimostrare di non essere Angela Lansbury (ossia la *persona*) prende dalla propria borsa una copia del suo libro e la mostra come prova, indicando la foto dell'autrice (il personaggio).

<sup>7</sup> Il volto può essere considerato interfaccia principale e dispositivo umano più importante nel circuito della comunicazione interpersonale (Soro et al. 2022).

<sup>8</sup> Si possono incontrare diversi casi, tuttavia, in cui si assiste in realtà a una “illusione sostanziale”, poiché nella ricerca di un effetto di sostanzialità talvolta si ricorre comunque a filtri o app di fotoritocco per apparire più “naturalmente” belli, ritoccando semplicemente la grana della pelle o l'incidenza della luce. In questo modo, la sostanzialità viene di fatto modificata generando, oltretutto, delle falsificazioni digitali del soggetto originale a volte difficili da riconoscere (cfr. Leone 2022; 2023).

<sup>9</sup> Sia in senso figurato che metaforico.

<sup>10</sup> Per un approfondimento semiotico sulla dialettica filtraggio/non-filtraggio delle immagini fotografiche si rimanda all'intervento di Massimo Leone intitolato “Filtri, infiltrazioni ed esfiltrazioni” al Convegno CIRCE “I media e le icone culturali” del 2023 ([www.academia.edu/97282254/2023\\_Filtri\\_infiltrazioni\\_ed\\_esfiltrazioni](http://www.academia.edu/97282254/2023_Filtri_infiltrazioni_ed_esfiltrazioni)).

<sup>11</sup> Anche dietro questo genere di discorsi può nascondersi una costruzione narrativa che mira a creare un effetto di “illusione sostanziale”. Dietro ogni scatto, c'è sempre una forma di costruzione.

<sup>12</sup> Siamo consapevoli che tra il selfie di una star del cinema senza trucco e una sua foto (rubata o concordata che sia) scattata da un paparazzo c'è una notevole differenza. L'accostamento di questi due oggetti d'analisi ha qui il solo scopo di evidenziare una inversione di tendenza rispetto alla polarizzazione /voler essere visto/ (ostentazione) *vs* /voler non essere visto/ (pudore). Nell'era dei social, infatti, i divi e le dive del cinema concedono con più leggerezza ai propri fan (*poter-fare*) di entrare nelle loro vite e farsi spiare o, quantomeno, *far-credere* loro di lasciarsi spiare. Anche in questi casi, però, siamo in presenza di strategie persuasive finalizzate (*far-fare*) al compimento di atti semiotici di *like*, *follow* o *share*, che contribuiscono, così, alla socializzazione dei valori discorsivi veicolati dagli scatti stessi delle star.

<sup>13</sup> Le pratiche di filtraggio possono anche riguardare solo la luce, i colori e i toni, non per forza l'alterazione dei tratti del proprio viso.

<sup>14</sup> Per un approfondimento sul tema si rimanda a Razghandi-Yaghmaei 2020.

<sup>15</sup> Cfr. “Filtri, infiltrazioni ed esfiltrazioni” ([www.academia.edu/97282254/2023\\_Filtri\\_infiltrazioni\\_ed\\_esfiltrazioni](http://www.academia.edu/97282254/2023_Filtri_infiltrazioni_ed_esfiltrazioni)).

<sup>16</sup> Ne è un esempio anche la diffusione di falsi materiali fotografici o video di genere pornografico che ritraggono celebrità, utilizzati spesso per *revenge porn*. Sono materiali che possono essere impiegati, inoltre, per generare *fake news*, bufale e truffe, o per compiere atti di cyberbullismo o altri crimini informatici. Per un approfondimento sul tema si rimanda a Viola-Voto (2021).

<sup>17</sup> *Iconico* inteso come ciò che produce un effetto di realtà. In merito alla dimensione dell'iconizzazione, secondo Floch, infatti, l'immagine è «arbitraria» e la problematica della somiglianza (iconicità) va intesa e compresa in una concezione di stipula di un «contratto enunciativo» tra enunciatore ed enunciatario (Floch 1986 [2018: 26]).

<sup>18</sup> Capace, dunque, di scelte strategiche in quanto istanza di convocazione.

<sup>19</sup> Poiché chi produce lo scatto è a sua volta oggetto dello stesso.

<sup>20</sup> “Immortalare”, in fin dei conti, significa proprio “rendere immortale”, ossia perpetuare nella memoria degli esseri umani.

<sup>21</sup> Come afferma peraltro Marco Viola (2022), le maschere servono proprio a sentirci un po' meno nudi.

## 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.