

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*

Bricolage di Sguardi. Immagini deboli, sintassi fotografica e
fotolibro
Michele Amaglio

Abstract

A few decades after the introduction of digital technologies in photography, the debate about the so-called digital revolution today is mainly about what we can call the socio-semiotic aspects of the issue. It was quickly understood that the question was not so much about the value of the analogue versus the digital photographic image but about the radical changes we now experience regarding our relationship with images from a quantitative point of view. “The fury of images”, as the Catalan critic Joan Fontcuberta (2016) calls it, permeates our daily lives with an incalculable and impossible-to-process quantity of visual material, effectively making each image increasingly incapable of permanence within a hyper-saturated virtual space. We hypothesize that in the face of these changes, the photographic language has responded mainly in two closely related ways: 1) On the one hand, the visual overabundance has led to a constant search for a break with the sedimented codes towards increasingly expressive and less referential photography; 2) on the other hand, the practice of reasoning through a plurality of images semantically linked together in such a way as to create a unity of meaning has become widespread, which often take concrete form in the type of publications known as photo books. These two aspects are linked in contemporary photography by a rediscovered poetics born of the union between expressive images and a syntactic organization that we will briefly compare with some elements of poetic language. Through the analysis of the Utatane case study edited by the Japanese artist Rinko Kawauchi (2001), we will analyze some aspects of this textual typology and a comparison with poetic language to identify possible points of contact.

Keywords: Photobook; Photography Projects; Photo-text; Photo Syntax; Weak photography;

1. Dall'immagine singola all'immagine debole

Secondo lo studio 2019 *Internet Trends* prodotto dal fondo di investimento Mary Meeker¹, si stima che nel solo 2019 siano state scattate circa 1,4 mila miliardi di immagini; il che equivale a circa 3,5 miliardi di fotografie al giorno, dunque

2,5 milioni ogni minuto. Ciò significa che nello stesso anno ogni minuto è stato prodotto un numero di immagini superiore alla somma totale delle fotografie prodotte dalla sua nascita all'introduzione delle tecnologie digitali agli inizi del decennio 1990. Più del 90% di questi scatti è realizzato tramite la fotocamera di uno smartphone e si stima che questi dati siano in costante crescita.

Se molti si sono spesi a sancire la morte della fotografia in termini ontologici², adducendo una serie di argomentazioni che porterebbero a considerare il pixel inferiore alla grana della pellicola analogica³, in realtà la questione risulta decisamente più interessante se affrontata nei termini dei cambiamenti d'uso che la fotografia digitale ha comportato, ovvero interrogandosi sulle conseguenze che questa ha avuto nei termini di produzione e fruizione. La sovrabbondanza di materiale visivo cui siamo costantemente esposti attraverso internet e i social networks ha necessariamente provocato dei profondi mutamenti: oggi utilizziamo le fotocamere dei nostri smartphone come protesi mnemonica, per comunicare tra amici e familiari, per segnalare qualcosa di buffo che ci è capitato; questa quantità di materiale ha necessariamente portato una ipersaturazione rendendo di fatto ciascuna immagine un po' più simile all'altra. Ciò comporta un'asfissiante competizione tra fotografi e aspiranti tali provocato soprattutto dalla maggiore accessibilità a apparecchi più facili da utilizzare sullo sfondo di una *furia*⁴ visiva che sembra aver coperto tutti gli aspetti della realtà possibilmente rappresentabile⁵; ne consegue un depotenziamento dell'immagine singola sempre più incapace di permanenza all'interno di uno spazio sovraffollato⁶.

Poste queste premesse, sarà interessante interrogarsi su come questi cambiamenti si riflettono sul quel tipo di fotografia che costruisce discorsi artistici e generalmente definita "fotografia artistica" o "fotografia autoriale". A fronte della repentina crescita di materiale visivo che ogni giorno percepiamo, mastichiamo e reinterpretiamo, la produzione artistica fotografica è riuscita a smarcarsi da quei canoni e da un atteggiamento rigido nei confronti del medium. Più che alle qualità tecniche dell'immagine i cambiamenti del medium fotografico sembrerebbero riportare l'attenzione al senso che attribuiamo alle immagini che guardiamo. All'interno di un discorso sull'arte contemporanea, di cui l'arte fotografica ricopre un ruolo significativo e sommariamente definibile come caratterizzato da una costante tensione verso il nuovo e l'inaspettato, la produzione di immagini ha dovuto adeguarsi e fare propri i profondi cambiamenti prodotti dal digitale.

Possiamo individuare due principali cambiamenti: 1) in primo luogo vediamo la fotografia interessarsi maggiormente alle modalità di rottura di un codice sedimentato attraverso esperienze che danno maggior risalto agli aspetti espressivi del medium e allontanandosi dalla rappresentazione "fedele" dell'oggetto rappresentato; 2) di conseguenza, notiamo una tendenza che spinge alla formazione di testi complessi, composti da pluralità di immagini legate semanticamente tra loro e che spesso sono definiti "progetti fotografici" e che possono prendere forma in *fotolibri*.

Una delle strategie adottate da diversi fotografi è di mettere in discussione una serie di crismi rispetto alle caratteristiche di una "buona fotografia". L'uso che si fa del mezzo diventa in questo modo più spontaneo e aperto all'errore. Non si privilegiano più le immagini che rispettano perfettamente i canoni estetici di proporzione, posizionamento del soggetto e corretta illuminazione ma vengono ripensate e riproposte immagini che altrimenti sarebbero scartate. Ed è proprio in quanto "scarti"⁷ che le stesse assumono un nuovo significato e possono dirci

qualcosa di diverso rispetto alle fotografie più canoniche. Questo atteggiamento ha permesso l'emersione e la rivalutazione di immagini che altrimenti nessuno avrebbe veramente tenuto in considerazione. Già lo storico della fotografia Clément Chéroux ha ampiamente trattato dell'*errore fotografico* (2003) enfatizzando come quello che a un pubblico più ampio può considerarsi uno scatto "errato", diventa materiale di interesse per la produzione artistica, sempre alla ricerca di mutamenti delle forme consolidate del linguaggio: "la stessa immagine può dunque apparire errata all'amatore, irrecuperabile al professionista, ma può interessare l'artista" (*Ibid*, trad. it. p.30). Chéroux evidenzia come faccia proprio parte dell'animo sovversivo delle avanguardie mettere in discussione le regole, i canoni, i cliché (*Ibid*. pp. 58-62). Oggi, davanti alla mole infinita di materiale visivo, i codici da sovvertire sono quelli derivanti gli infiniti *cliché* che ogni giorno si ripetono e che il fotografo-autore deve rifiutare categoricamente se non vuole cacciarsi nel girone dei fotografi *amatoriali*.

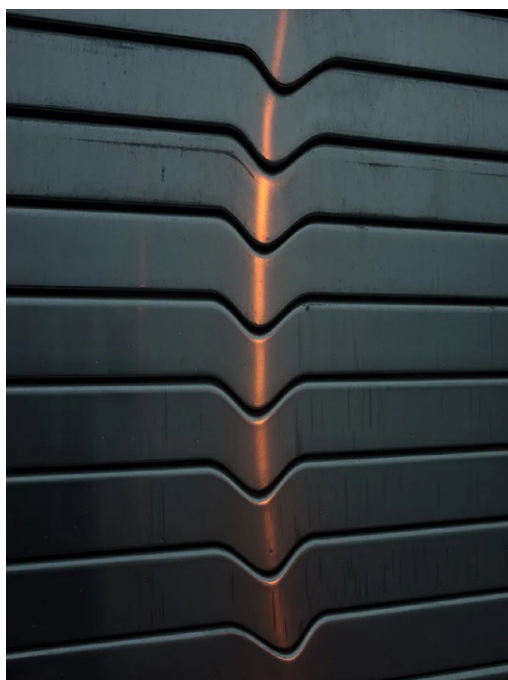


Fig.1. Fabrizio Albertini, tratto dalla serie *Radici*, 2018

Dunque se da un lato l'enorme competizione scatenata da una fotografia accessibile a tutti ha portato a una maggiore esigenza nei confronti dello scatto singolo, dal quale ci si aspetta la capacità di raccontare in maniera esaustiva la complessità del reale, dall'altro si può osservare una reazione opposta tendente quasi a un rifiuto della referenzialità fotografica. Questo tipo di fotografia si focalizza sugli oggetti rappresentati in modo tale da esaltarne gli aspetti formali spesso mettendo in secondo piano le *figure*; è una fotografia sempre più bidimensionale, concentrata sulle superfici degli oggetti rappresentati⁸. Si tratta di immagini che permettono una lettura decisamente più *aperta*⁹ in quanto la fotografia in sé non sembra capace di esaurire e racchiudere al suo interno un significato "univoco". In altri

termini, questo tipo di approccio è contraddistinto dall'impossibilità di rispondere compiutamente alla domanda: "Che cosa sto vedendo?". Sono immagini che a nulla servono da un punto di vista mnemonico, non documentano niente e soprattutto non *servono* a niente. Ecco perché possiamo definire queste immagini come *deboli*, in quanto meno aderenti all'oggetto fotografato. Naturalmente vige sempre una certa relazione tra l'apparecchio fotografico e l'oggetto rappresentato ma si cercherà di presentarlo attraverso un punto di vista inedito e inusuale. Ci permettiamo di riferirci a questo tipo di approccio con la locuzione *immagini deboli* in contrapposizione a quell'idea un po' idealizzata dell'*immagine forte* spesso utilizzata per definire quelle fotografie dal grande impatto emotivo capaci di esaurire al loro interno le complessità degli eventi rappresentati. Non a caso vengono definite *forti* quelle immagini che diventano icona di un fenomeno sociale: si pensi alla celebre fotografia del corpo del bambino siriano Aylan Kurdi su una spiaggia della costa turca diventata icona della tragedia del fenomeno migratorio. Invece le *immagini deboli* non ambiscono a rappresentare qualcosa o a sostituirlo iconicamente: ciò non significa che siano di valore inferiore o che non si debba tenerne conto: in questo caso il termine *debole* non deve essere inteso in termini negativi. In un moto auto-riflessivo le fotografie *deboli* emergono proprio in contrapposizione alla moltitudine di immagini forti che dominano il panorama visivo sempre più affamato di intensità e di impatto. Quello dell'*immagine debole* non è uno sguardo che ambisce a scuotere lo spettatore ma al contrario è chiamato a una riflessione visiva sull'ordinario e sul quotidiano, sugli oggetti e le forme a cui diamo minore attenzione.

Più nel dettaglio, fanno parte della categoria di immagini "deboli" quelle che rompono i codici estetici fotografici, proponendo immagini con uso forte dello sfocato oppure immagini talmente ravvicinate al soggetto da rendere difficile il riconoscimento. Un tipo di fotografia decisamente più espressivo in cui il soggetto rappresentato assume un ruolo secondario rispetto al *come* è stato rappresentato. In un moto *auto-riflessivo* l'immagine debole rivolge l'attenzione su sé stessa e sugli aspetti plastici che la determinano.

1.2. Sintassi fotografica e parallelismi

Quanto detto finora ci porta a una seconda riflessione riguardo l'uso sempre più sintattico dell'immagine fotografica. L'uso maggiormente espressivo del medium fotografico ha portato ad una messa in discussione dei canoni estetici generalmente condivisi ma non ha risolto il problema della permanenza dell'immagine singola all'interno del panorama visivo contemporaneo. A nostro avviso questo problema è stato risolto a partire dalla formazione di testi più complessi in cui si fa uso di una pluralità di fotografie legate semanticamente tra loro. Urge subito una precisazione: questa forma di articolazione visiva non deve essere ricondotta esclusivamente alle *serie* in cui assistiamo a una sequenza di immagini capaci di vivere vita autonoma; al contrario sarà necessario pensare a una pluralità di immagini che vivono di un reciproco rimando e che necessitano l'una dell'altra nel costruire un senso nel loro insieme.

Benché in ambito artistico si sia sempre fatto un uso plurale di immagini¹⁰, l'uso sintattico della fotografia vede un utilizzo sempre più frequente in parallelo con gli sviluppi della fotografia digitale. Spesso questa tipologia di articolazione visiva viene definita con la locuzione *progetto fotografico*¹¹: con questa espressione

si definisce un tipo di approccio in cui il fotografo sviluppa il proprio discorso a partire da una pluralità di immagini legate tra loro da un rimando semantico o espressivo. In quanto articolato sintatticamente il *progetto fotografico* necessita di una superficie o di un dispositivo capace di svilupparne la sequenza: potrà essere sotto forma di 1) un'esposizione, attraverso le superfici di una galleria o di uno spazio fisico; 2) una pubblicazione cartacea su una rivista o un giornale, come avviene per i "photo-essays"; 3) sotto forma di *fotolibro*, ovvero una forma specifica di pubblicazione in cui il linguaggio predominante – se non addirittura l'unico presente – è il linguaggio fotografico.

Nonostante il *fotolibro* goda attualmente di grande interesse, non solo all'interno della nicchia degli appassionati di fotografia, risulta scarsamente trattato da uno studio sull'immagine cui la semiotica partecipa¹². Per questo motivo, in questa sede ci soffermeremo principalmente su questa forma di articolazione visiva e proveremo a confrontarlo con altre forme testuali di articolazione sintattica.

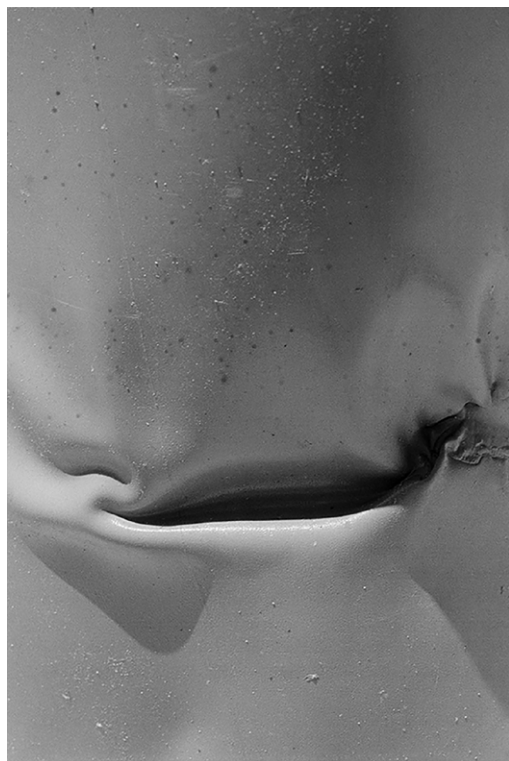


Fig. 2 Federico Clavarino dalla serie *The Castle* 2015

Il *fotolibro*¹³ vede particolare successo negli ultimi due decenni in parallelo allo sviluppo della stampa digitale, di gran lunga più economica e più accessibile a un bacino molto più ampio di utenti rispetto alle precedenti tecniche di stampa. In questo modo molti fotografi hanno trovato una modalità efficace di articolare il proprio discorso al di fuori dai circuiti artistici espositivi, creando delle forme di esposizioni portatili e più facilmente riproducibili¹⁴. Nel *fotolibro* le immagini sono legate da un rapporto di reciproco rimando che si costituiscono come gli ele-

menti minimi di una comunicazione visiva. Al di fuori di una trattazione specifica alla fotografia la questione sembra attenersi a una serie di problematiche ampiamente discusse in ambito semiotico, in particolare nell'ambito di una semiotica dei media. Ci riferiamo all'attenzione rivolta verso quei fenomeni contraddistinti da una struttura che *assembla* e *organizza* elementi eterogenei all'interno di un'unica unità di senso tale da non poter essere ricondotta a una somma del senso dei singoli elementi che la costituiscono.

Per facilitare la nostra trattazione analizzeremo un caso studio in particolare e da esso proveremo a trattare alcuni aspetti che ne emergono. Nello specifico vedremo le nozioni di *bricolage* e di *montaggio* attraverso uno sguardo al caso studio del fotolibro *Utatane* della fotografa giapponese Rinko Kawauchi (2001).

2. Un bricolage di sguardi: il caso *Utatane*



Fig.3. Rinko Kawauchi, immagini tratte da *Utatane*, 2001, pp. 15-16



Fig.4. Rinko Kawauchi, immagini tratte da *Utatane*, 2002, pp. 26-27

Edito dalla casa editrice Little More nel 2001, *Utatane* è un fotolibro particolarmente utile allo scopo della nostra ricerca in quanto le immagini sono legate da una serie di rimandi che contribuiscono a dare coesione al lavoro nel suo insieme. Nel loro insieme le immagini costituiscono tanti frammenti di vita quotidiana e ordinaria accostate l'una alle altre da un sistema di rimandi binari, rime eidetiche, cromatiche e semantiche. Il sistema di accostamenti arricchisce la pubblicazione attribuendo a ciascuna immagine un ruolo specifico nell'insieme del lavoro. Proprio l'*editing* della pubblicazione rappresenta il punto di forza del lavoro in quanto è capace di creare accostamenti inediti e inusuali a partire da un gruppo di immagini che risulterebbero meno efficaci prese singolarmente. Si tratta di immagini molto semplici nella loro singolarità e molte di queste rientrano in quelle che abbiamo definito *deboli*, "errate" o amatoriali: alcune immagini sono sfuocate, tagliano i volti dei soggetti rappresentati, sono mosse o controluce, altre assumono un punto di vista insolito dal basso verso l'alto e viceversa. Sono immagini che sembrano essere "sfuggite" da una mano imprecisa o che rientrano nei canoni di una fotografia familiare in cui la composizione assume un ruolo secondario, producendo un effetto di senso di quotidianità e spontaneità. Proprio l'articolazione sintattica di queste immagini, intelligentemente accostate a coppie, lega questi piccoli frammenti di vita, piccoli affetti ed elementi di ordinarietà urbana sprigionando una poetica che rende questo lavoro unico nel suo genere.

Osserviamo alcuni abbinamenti. Nella prima coppia (Fig.3), vediamo a sinistra una fotografia che ritrae una massa fitta di pesci emergere a superficie con le bocche aperte, distinguibili per il colore giallo e per la forma circolare; in quella di destra vediamo un gran numero di uova cotte a "occhio di bue" disposte su una teglia. Come apparirà evidente, questa coppia gioca su una rima eidetica e cromatica tra le bocche dei pesci e i tuorli delle uova. È interessante notare come l'immagine delle uova è impaginata ruotata di 180° rispetto a un normale punto di vista in modo tale che la parte più prossima a chi guarda ricopre la parte superiore della pagina. Si crea così un'opposizione topologica rispetto alla posizione dei pesci che invece coprono la parte inferiore della pagina.

Nel secondo esempio (Fig. 4) il rimando tra le due immagini è più evocativo: la fotografia di sinistra mostra le radici attorcigliate di un arbusto, presumibilmente una mangrovia; la fotografia di destra invece mostra ravvicinato di una persona bere un bicchiere d'acqua da un punto di vista più basso rispetto al soggetto e in maniera ravvicinata. In questo caso il groviglio di radici sembra evocare le forme di un vortice d'acqua che possiamo appena intravedere nel movimento del liquido nell'immagine di destra.

2.1 Bricolage

I due esempi appena riportati propongono un accostamento di immagini inediti e inusuali. L'artista sembra articolare un discorso attraverso un processo di composizione visiva in cui la sintassi del visibile gioca un ruolo predominante. In relazione all'uso sintattico di porzioni sensibili di mondo assemblate e organizzate all'interno di una forma testuale, ci sembra interessante fare un confronto con la nozione *bricolage* così come elaborata da Lévi-Strauss ne *Il pensiero selvaggio* (1964). In questa sede ci serve per individuare quella "modalità" di accesso alla conoscenza che Lévi-Strauss individua nello studio delle strutture del pensiero "mitico" e "selvaggio".

Il *pensiero selvaggio* è il pensiero che sta alla base della costruzione dei miti e dei rituali magici e non è un «abbozzo, la parte di un tutto ancora in via di realizzazione, ma un pensiero ben articolato» (*Ibid*, p. 26). I miti e i rituali, sostiene Lévi-Strauss, non sono il risultato di una «funzione fabulatrice», ma di un processo di osservazione in maniera adeguata alle scoperte offerte dalla natura e di organizzazione della realtà sensibile (*Ibid*, p. 29). Il pensiero allo “stato selvaggio” del *bricoleur* si riferisce ancora alle qualità sensibili che vengono così articolate in catene simboliche di immagini (*Ibid*, p. 31). I frammenti di *eventi* concreti che questi osserva in natura rappresentano quindi il repertorio eteroclitico che ha a disposizione «per comprendere ciò che ognuno di essi potrebbe “significare”» (*Ibid.*). Il *bricoleur* “deve rivolgersi verso un insieme già costituito di utensili e di materiali”, che corrispondono alle istanze che la natura mette a sua disposizione, ciò che sensibilmente lo circonda e con cui deve instaurare una forma di dialogo; “interroga tutti quegli oggetti eteroclitici [...] per comprendere ciò che ognuno di essi potrebbe ‘significare’ contribuendo così alla definizione di un insieme da realizzare”.

Di particolare interesse per questo lavoro sarà il confronto tra pensiero selvaggio e pensiero alla base della produzione artistica. Lévi-Strauss colloca il pensiero artistico a mezza via tra scienziato e *bricoleur* per giungere alla conoscenza in quanto «è noto infatti che l’artista ha contemporaneamente qualcosa dello scienziato e del *bricoleur*» (*Ibid*, p. 35). L’artista ha capacità di astrazione e quindi è capace di pensiero scientifico ma, allo stesso tempo, la materia che adopera appartiene a quella varietà di oggetti che la natura gli mette a disposizione.

In maniera analoga, il fotografo si rivolge a un insieme precostituito di oggetti che cattura mediante l’uso dell’apparecchio fotografico di cui si servirà per la costruzione di un senso che implica un lavoro di assemblaggio, accostamento, ritaglio e confronto. Fruga nelle forme sensibili della realtà per individuare ciò che più si addice al suo intento. Il repertorio cui attinge il *fotografo-bricoleur* è una sostanza da cui ritagliare potenzialmente infiniti frammenti sensibili da modellare, nei limiti del mezzo, allo scopo di ricavarne un’immagine e caricarla di senso. In questo caso ciò che il fotografo seleziona e decide di catturare con l’apparecchio fotografico non sarà che un *evento*, ovvero una forma di *contingenza* che ritiene necessario integrare nella struttura dell’opera artistica. Ciò che del mondo riterrà valido è ciò che Lévi-Strauss definisce *occasione* ovvero una contingenza esterna che gli viene offerta: l’artista individua *fuori* “un atteggiamento, una luce, una situazione, tutte modalità di cui egli afferra il rapporto sensibile e intellegibile con la struttura che esse appunto rivelano” (*Ibid*, p.40).

In maniera simile Kawauchi fa *bricolage* di esperienze plastiche del mondo attraverso un accostamento sintattico di rime eidetiche. Quelle *occasioni* che reperisce dal mondo diventano il materiale, la cassetta degli attrezzi visivi, per costruire un discorso inedito. *Utatane* attraverso uno specifico materiale visivo restituisce una percezione sensibile che acquisisce forza e struttura attraverso l’articolazione in più immagini. L’immagine di una bambina sulle spalle del genitore guardando in camera con sguardo di meraviglia si somma a quella di un pesce che emerge anch’esso a bocca aperta. E così via per tutto il libro una serie di eventi distinti e separati sono abilmente *bricolati* nella totalità di un testo in cui la meraviglia verso il mondo diventa l’indizio chiave per una corretta interpretazione¹⁵. Quello di Kawauchi è un pensiero *mitico* nel senso di un pensiero decostruito e pertanto capace di proporre relazioni e strutture inusuali. A partire

da un'accurata selezione di materiale visivo che attinge da un repertorio depositato di immaginari, una vera e propria cassetta di attrezzi visivi, risulta efficace nell'assemblare una sensazione di tipo percettivo e in secondo luogo, una riflessione sulla poetica dell'ordinario e della quotidianità.

Ciascuna delle immagini che compone il lavoro non risulta capace di restituire con la stessa efficacia il senso che emerge dall'insieme se presa singolarmente. Questo dimostra quanto la sintassi di questi elementi semanticamente più "aperti" conferisca valore al testo. L'ambiguità e l'ermetismo di queste immagini acquisisce valenza estetica e poetica solamente nel suo insieme.

2.2. *Montaggio*

Parallelamente possiamo constatare una compatibilità con il concetto di montaggio elaborato da Èjzenštejn nella maniera in cui lo si definisce come «un principio che abbraccia tutta l'arte, oltre i confini del cinema» (1985, p. 178). Il teorico russo vede nel montaggio quell'operazione capace di assemblare elementi eterogenei, chiamati *rappresentazioni* (zobrazenie), in un'unità di senso che è superiore alla somma delle singole parti che definisce *immagine* (obraz)¹⁶. Come sottolinea Paolo Peverini il concetto di *rappresentazione* fa riferimento alla semplice realtà sensibile così come ci è data, mentre l'*immagine* «rinvia alla decostruzione di quest'ordine preesistente e alla sua configurazione significante» (2004, p. 63). Il montaggio in questo modo diventa un'operazione in primo luogo di decostruzione di elementi preesistenti e in secondo luogo di sintesi di elementi eterogenei e separati che, accostati, producono un significato tutto nuovo.

L'accostamento di elementi distinti, posti in relazione, porta ad attuare un 'generalizzazione deduttiva', ovvero un processo attraverso cui la nostra percezione «traduce due *fenomeni separati* in un'*immagine generalizzata*» (1985, p. 142) e diventa *efficace* se questa sintesi è capace di farsi carico di tensione, emotività ed espressività. Se questo processo risulta efficace ci troveremo di fronte a quanto Èjzenštejn chiama *immaginità* (*obraznost'*) che, come ricorda Pietro Montani, è un concetto applicabile a tutte le forme di arrangiamento sintattico «indipendentemente dal fatto cioè, che si abbia a che fare con l'arrangiamento di elementi figurativi» (1981, pp. xxix - xxx).

Nell'esempio riportato in Fig. 4, la torsione delle radici e il movimento dell'acqua del bicchiere sono certamente fenomeni separati ma un *montaggio* – un editing – intelligente, produce un'unica immagine generalizzata. Guardiamo qualche altro esempio. Nella coppia di immagini in Fig. 5, vediamo a sinistra una rete in corda – potrebbe essere quella di una porta da calcio – in cui un tratto di corda sembra essere stato tagliato; guardando meglio è rovinato e un filo molto leggero, in tensione, tiene insieme la rete. Nell'immagine di destra vediamo la figura tagliata di una bambina che sofia una bolla di sapone: della bambina vediamo solo le mani e parte del torso, mentre il resto dell'immagine mostra un secondo piano sfocato, che riconosciamo essere uno spazio urbano. La relazione tra le due immagini sembrerebbe reggersi sulla precarietà tensiva tra il filo che regge la rete e la bolla di sapone: secondo i termini di Èjzenštejn i due eventi distinti e separati si fondono in qualcosa di nuovo, in un'immagine arricchita da quella forma poetica di sospensione e stupore che la fotografia è capace di dare nel momento in cui riesce a immortalare momenti di fragilità e tensione come questi.



Fig.5. Rinko Kawauchi, immagini tratte da *Utatane*, 2002, pp. 12-13



Fig.6. Rinko Kawauchi, immagini tratte da *Utatane*, 2002, pp. 38-39

2.3 *Parallelismi*

Utatane è un libro costruito su una serie di *parallelismi* plastici tra le serie di abbinamenti di immagini che lo costituiscono. Come abbiamo anticipato, i *fotolibri* presentano diversi punti di contatto con altre forme testuali rette da una particolare forma sintattica. Potremmo dire che si tratta di una testualità a metà strada tra l'immagine in movimento e la poesia: la prima per la successione di immagini visuali, la seconda per la capacità di creare figure retoriche dall'accostamento di elementi: ciascuna immagine costituisce un elemento minimo indispensabile per la comprensione del testo nel suo insieme, un po' per quanto può accadere a un verso e la loro successione costituisce unità ritmiche¹⁷ per certi aspetti assimilabili alla strofa.

Spingendoci oltre possiamo individuare in questi testi quella che Roman Jakob-

son (1963) nella sua teoria delle funzioni linguistiche identifica come *funzione poetica* del linguaggio, definita come un atto comunicativo in cui il linguaggio si rivolge in maniera autoriflessiva a sé stesso. Jakobson definisce *parallelismo* la corrispondenza di elementi appartenenti al piano significante tali da provocare corrispondenze anche sul piano del contenuto producendo dunque la proiezione del paradigmatico sul sintagmatico (1963; trad. it. 1992, p.83) proprio dei casi di rima, di allitterazione e generalmente di quelle occorrenze grafiche o fonetiche attraverso le quali giocano figure retoriche del contenuto quali similitudine, metafora o parabola (*Ibid.*, trad. it. pp. 205-6). Già Jurij M. Lotman, a proposito del testo poetico, sosteneva come «tutti gli elementi del testo sono elementi semantici» (1970, trad. it. p. 29), come a intendere che la formazione del significato abbia proprio a che fare con l'organizzazione, nel nostro caso plastica, del testo. Nel nostro caso, la successione sintattica di formanti plastici e figure e il dispiegarsi di dittici costruiti su parallelismi sul piano dell'espressione (rime eidetiche) che sul piano del contenuto (come nei casi degli accostamenti sul piano del contenuto). Questo, ci teniamo a sottolinearlo, non è riconducibile alla somma dei singoli elementi che lo costituiscono

Nella Fig. 6 l'accostamento tra il vortice d'acqua dello scarico di una lavatrice *rima* con le forme minacciose di un cielo molto nuvoloso che sembra anticipare un temporale. In questo caso riconosciamo una rima da un punto di vista eidetico e cromatico: le forme imprecise e sfumate di entrambe presentano una parte più chiara verso il centro e molto scura ai lati¹⁸. Ma possiamo anche intravederne l' analogia tra il vortice liquido e le nuvole del cielo a formare l'accostamento “*il cielo in tempesta come il vortice di una lavatrice*”, oppure “*un liquido vorticoso come le nuvole in tempesta*”.

Lungi da essere un gioco di accostamenti questo libro articola qualcosa di più profondo in quanto il lettore è chiamato a uno sguardo attento rispetto alle forme sensibili di una quotidianità spesso inosservata e trascurata, nella quale saper ritrovare un senso di meraviglia e stupore. Il parallelismo tra le immagini infatti non deve distrarci dal fatto che questo libro deve essere concepito nel suo insieme: in questa struttura, le coppie di immagini costruiscono collegamenti che nel loro insieme costituiscono un discorso attraverso uno sguardo che vuole ribaltare l'ordinarietà delle cose e ne mostra, invece, aspetti inusuali. Possiamo inoltre osservare come Kawauchi costruisca relazioni attraverso un *bricolage selvaggio* attraverso l'assemblaggio di frammenti visivi: l'accostamento di elementi eterogenei diventa capace di legarsi e di creare omogeneità se tra loro vige un rapporto di corrispondenza tra gli elementi del piano dell'espressione o del contenuto. In maniera simile a quanto avviene in poesia, l'accostamento di questi elementi risulta capace di generare figure retoriche che possono riguardare sia i significanti che i significati. Questo sguardo da *bricoleur* costruisce figure retoriche attraverso una proposta di accostamenti pungenti di elementi che normalmente non trovano accordo tra loro. Si tratta di un tipo di manipolazione del linguaggio capace di proporre forme inedite di pensiero, *metafore epistemologiche*, capaci di affrontare e mettere in relazione le *discontinuità* del sensibile.

3. Fotolibri, prospettive

A partire dalle riflessioni sul *bricolage* e sul *montaggio*, abbiamo attestato come possiamo effettivamente trattare i *progetti fotografici* e *fotolibri* come testi con-

chiusi articolati da una sintassi di elementi visivi. Spesso questi elementi minimi sono *immagini deboli* che, tuttavia, inserite con intelligenza in un sistema di immagini plurali acquisiscono un ruolo molto più importante. Questo ci porta a sostenere la stretta relazione con gli studi maturati sul cinema e sulla poesia. In entrambi i casi abbiamo una sintassi di *immagini* capaci di creare espressività e farsi carico di emotività assemblate tramite un'operazione di *montaggio* capace di creare qualcosa di nuovo e di inedito.

Utatane rappresenta un caso studio particolare di fotolibro e il suo studio permette di coprire alcuni degli aspetti di un genere editoriale specifico; naturalmente esistono moltissimi esempi molto diversi che fanno uso della fotografia secondo diversi gradi di complessità ed ermetismo. Proprio come in letteratura, potremo trovare esempi che seguono una narratività più lineare e casi articolati secondo logiche più ermetiche e complesse. In questa sede non è stato possibile affrontare tutti gli aspetti che possiamo riscontrare su questa particolare forma di articolazione visiva, ma riteniamo interessante evidenziare come vi siano diverse possibilità di confronto e comparazione con gli studi maturati negli anni sulle altre tipologie di testi citati. Si pensi alle possibilità di studio sulle modalità soggiacenti capaci di articolare narratività nel fotolibro, come anche gli studi interpretativi sulla poesia e sui testi estetici. Il fotolibro e, più generalmente i progetti fotografici, rappresentano un'importante occasione di studio di una modalità di accesso a forme di conoscenza e di racconto attraverso un linguaggio non verbale, capace quindi di affrontare un discorso in maniera tale da coprire una porzione del *continuum* diverso rispetto al linguaggio verbale. Per questo motivo, riteniamo che il *fotolibro* possa diventare negli anni a venire un medium sempre più diffuso e popolare in quanto rappresenta un'evoluzione non tanto della fotografia *in sé*, ma dell'utilizzo che molti artisti hanno deciso di farne.

Bibliografia

-
- Chéroux, Clément
2003 *Fautographie, petite histoire de l'erreur photographique*, Paris, Yellow Now (tr.it. *L'errore fotografico. Una breve storia* Torino, Einaudi, 2009)
- Eco, Umberto
1967 *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
1979 *Lector in Fabula. La cooperazione intertestuale nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Ėjzenštejn, Sergej Michajlovič
1945 “Neravnodušnaja priroda“, in *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach, III*, Moskva, Iskusstvo (tr.it. *La natura non indifferente*, cur. P. Montani, Venezia, Marsilio, 1981).
1963 *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach, Montāz*, vol. II, Moskva Iskusstvo (tr. it. *Teoria generale del montaggio*, a cura di, Pietro Montani, Venezia, Marsilio, 1985).
- Fontcuberta, Joan
2016 *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg (tr. it. *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Torino, Einaudi, 2018).
- Greimas, Algirdas Julien
1984 “Sémiotique figurative et Sémiotique plastique” in *Actes Sémiotiques*, No. 60, (tr. it. *Semiotica figurativa e Semiotica Plastica*, in L. Corrain e M. Valenti (cur.) *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio, 1991, pp. 33-51) .
- Kawauchi, Rinko
2009 *Utatane*, Tokyo, Little More.
- Krauss, Rosalind
1990 *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula.
- Jakobson, Roman
1963 “Linguistique et poétique”, Id., *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit (tr. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1992).
- Levi-Strauss, Claude
1962 *La Pensée sauvage*, Parigi, Plon (tr. it. *Il pensiero selvaggio*, Milano, il Saggiatore, 1964).
- Lotman, Jurij Michajlovič
1970 *Struktura judozbestvennogo teksta*, Moskva (trad. it. *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972).
- Meekers, Mary
2019 Internet trends, in <https://www.bondcap.com/report/it19/>
- Mitchell, William John
1994 *The Reconfigured Eye: Visual truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MIT Press
- Panaro, Luca
2017 *Un'apparizione di superfici*, Modena, APM edizioni.
- Panosetti, Daniela
2015 *Semiotica del testo letterario. Teorie e Analisi*, Roma, Carocci.
- Peverini, Paolo
2004 *Il videoclip. Strategie e Figure di una forma breve*. Roma, Meltemi.
-

- Rosa, Hartmut
2010 *Alienation and Acceleration. Towards a critical theory of late-modern temporality*, Malmö, NSU (tr. it. *Accelerazione e Alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, Einaudi, Torino, 2015).
- Smargiassi, Michele
2015 “La rivoluzione analogica ha ucciso la fotografia” in *Fotocrazia*, <https://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2015/09/07/la-rivoluzione-analogica-ha-ucciso-la-fotografia/>.
- Somaini, Antonio
2011 *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi.
- Thürlemann, Felix
2004 “Von Einzelbild zum Hyperimag: Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik”, in Neschke-Hentschke *Les Herméneutiques au seuil du XXIème siècle*, Paris, Vrin (tr. it. ‘Dall’immagine all’iperimmagine’ in *Carte Semiotiche*, n.s. 12, 2011, pp. 43-64).
- 2019 *More than One Picture. An Art History of the Hyperimage*, Los Angeles, Getty Research Institute.
- Willis, Anne-Marie
1990 “Digitalization and the Living Death of Photography” in Hayward, P. (ed.) *Culture, Technology & Creativity in the Late Twentieth Century*, London, Libbe, 1990.

Note

¹ Cfr. Meeker (2019).

² In particolare, si vedano William J. Mitchell (1994) e Anne-Marie Willis (1990).

³ Michele Smargiassi (2015) in un articolo riassume, in maniera scherzosa, le argomentazioni solitamente portate a sostegno di una presunta morte della fotografia.

⁴ Cfr. Fontcuberta (2016).

⁵ A tal proposito, si veda la critica mossa da Rosa H. a Habermas e all’idea di democrazia dei mezzi di comunicazione, sostenendo, al contrario, che una saturazione dei mezzi di comunicazione porti a forme di alienazione. Cfr. Rosa, 2015, in particolare pp. 103-110.

⁶ L’artista americana Penelope Umbrico gioca su questo fenomeno nell’installazione *Suns From Flickr*.

⁷ Rosalind Krauss tratta del concetto di “scarto” nei confronti del fotografico nel saggio *Le Photographique: Pour une théorie des écarts* (1990).

⁸ Cfr. Panaro 2017.

⁹ Utilizziamo il termine di *apertura* in riferimento al concetto di *apertura* delle poetiche contemporanee utilizzato da Eco (1967).

¹⁰ Si pensi all’uso di *serie* fotografiche. In questo caso, tuttavia, si fa un uso più paradigmatico delle immagini, legate da variazioni sul tema.

¹¹ È curioso l’uso del termine *progetto* che rimanda a una forma di virtualità mai conclusa. In effetti, essendo il *progetto fotografico* costituito da una pluralità di immagini la cui sequenza può sempre essere rimessa in discussione, esso non è mai definitivo e chiuso, ma sempre potenzialmente modificabile. A nostro avviso è per questo che è stata scelta la locuzione *progetto*, proprio per una proiezione verso potenziali infinite rimodulazioni dello stesso lavoro.

¹² Felix Thürlemann (2004) definisce iperimmagine un’istanza meta-enunciante che organizza una pluralità di testi già dotati di senso con il fine di creare una nuova unità di significato, il cui senso non può essere ricondotto alla somma dei singoli elementi che lo compongono.

¹³ È importante distinguere il *fotolibro* dai cataloghi: questi ultimi rappresentano delle raccolte di immagini che potranno seguire un rimando filologico e tematico ma spesso le immagini saranno slegate tra loro. Nel caso del *fotolibro*, invece, ci troviamo a una forma testuale conclusa, il cui insieme degli elementi rappresenta una forma di trattazione compiuta.

¹⁴ Da segnalare lo sviluppo del fenomeno del *self publishing*, ovvero l’autoproduzione e distribuzione di pubblicazioni fotografiche da parte di diversi artisti. Questo fenomeno, particolarmente in voga nei primi anni 2000, è stato progressivamente assorbito dalla nascita di vere e proprie case editrici specifiche.

¹⁵ Cfr. Eco 1979.

¹⁶ Cfr. Somaini 2011, p. 315.

¹⁷ La questione del ritmo rappresenta un’interessante prospettiva di analisi del *fotolibro* che per ragioni di spazio non sarà possibile affrontare attentamente. Per il momento è sufficiente accennare a come molti esempi facciano uso di pagine bianche il cui ruolo fondamentale è di dettare un ritmo alla lettura

del testo. Queste pagine contribuiscono a creare gruppi di immagini, isolare alcuni scatti dilatandone il tempo di lettura e attribuendone maggiore attenzione.

¹⁸ Possiamo riconoscere un'opposizione tra le categorie topologiche di inglobante/inglobato, cfr. Greimas (1984).

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: 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 archivistica 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.