

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*

Materialità dell'analogico e pervasività del digitale: nuove forme culturali nell'epoca della proliferazione visuale

Valentina Mignano

Abstract

This article focuses on the relationship between analog and digital photography at the points where these modes of the visual today give rise to new media syncretisms. Starting from the differences that characterize the cultural fruition of analog and digital images, and against the backdrop of a reflection on the visual proliferation of our times, the author proposes an analysis of the contaminations that take place today between paper images and dematerialized digital visual data.

Keywords: Analogue; Digital; Screen; Pixel; Lomography;

1. Introduzione

Partendo dall'assunto, messo in luce da Marshall McLuhan (1964), secondo cui nessun medium esiste o ha significato da solo, ma soltanto in un continuo rapporto con i media che lo hanno preceduto, in queste pagine ci si concentra sul rapporto tra fotografia analogica e digitale nei punti in cui oggi queste modalità del visivo si incrociano in forme ibride di comunicazione in grado di sprigionare nuove energie culturali. A partire dalla sua iniziale concretezza – venuta meno con l'avvento del digitale – si intende proporre un'analisi delle contaminazioni che oggi hanno luogo tra immagini cartacee e dati visivi digitali che abitano in quantità sempre più consistenti gli spazi eterotopici degli schermi interconnessi. All'interno del dibattito contemporaneo molte sono le voci che problematizzano la questione della distinzione tra analogico e digitale, mettendo in discussione l'effettiva smaterializzazione di quest'ultimo. In questo contesto è doveroso citare, solo per fare alcuni esempi, la posizione di Claudio Marra (2006) che dimostra come al cuore dell'acquisizione delle immagini analogiche e digitali risieda una matrice comune per la produzione di immagini; fondamentale in tal senso risulta inoltre l'analisi di Francesco Casetti e Antonio Somaini (2018) i quali – prendendo le mosse dalle dinamiche di potere soggiacenti a simili questioni – si concentrano sul tema dei pixel e sulle condizioni che consentono a una specifica immagine di essere, di fatto, visualizzata. S'inserisce in questa riflessione anche Giuliana Bruno (2014), quando si domanda qual è il posto della materialità – l'espressione o la condizione della sostanza fisica – nella nostra era visiva di materiali e media in

rapida evoluzione? Se dunque, da più parti, analogico e digitale sono considerati aspetti contigui di un'unica (co-)evoluzione – quella del fotografico *tout-court* – la posizione di chi scrive, come vedremo, è vicina a quella di coloro che considerano il regime scopico digitale come qualcosa di distinto da ciò che ha caratterizzato i decenni precedenti del medium fotografico.

Fondamentale è, per la trattazione che segue, la distinzione di W.J.T. Mitchell tra *image* e *picture* (2017). *Image* è da considerarsi come una composizione fatta di relazioni astratte (Dondero 2020), *picture* riguarda invece la materialità di un'immagine, il suo supporto (la tela di un dipinto, la carta fotografica). Se le prime sono in grado di trascendere il medium, le seconde sono elementi puramente mediali. Dondero, con Hjelmslev, afferma quindi che la materia «accede alla significazione *attraverso due forme distinte*, corrispondenti ai due piani del linguaggio costitutivi della funzione semiotica», e prosegue associando ciò che Mitchell intende per *image* «al dominio della forma dell'espressione», mentre il concetto di *picture* corrisponderebbe «alla nozione di sostanza dell'espressione» (2020: 181). In queste pagine ci si concentra sul versante del secondo elemento della trattazione di Mitchell, in particolare si ritiene che le immagini (*pictures*) che per essere visualizzate, modificate, conservate o cancellate necessitano di schermi e software sono da considerarsi digitali: vettori di pixel rappresentati da numeri (Manovich 2010, Fontcuberta 2018). Le “*pictures*” ottenute per mezzo dell'impressione su pellicola e stampate su carta fotografica sono scatti analogici, anche se molte sono le sfumature che avvicinano simili dinamiche tecniche, e altrettanti i punti di contatto tra le due modalità di produzione del visivo.

Le immagini fotografiche oggi vivono un duplice statuto: se da un lato si tende a stampare sempre meno fotografie, dall'altro le immagini fatte di pixel inondano la nostra vita quotidiana attraverso gli schermi, in un eccesso che spesso anestetizza la nostra capacità di acquisirne di nuove, ma fino a che punto la nostra società potrà spingersi nell'accumulazione di una mole impressionante di dati visivi digitalizzati e condivisi in rete? Come afferma Manovich:

l'esplosione esponenziale del numero di utenti in grado di creare e condividere contenuti mediali, la sbalorditiva quantità di foto e video caricati, la facilità con cui questo materiale (...) si sposta tra utenti, dispositivi, siti web e blog, la maggiore disponibilità di reti informatiche più veloci: tutti questi fattori contribuiscono a un'intera, nuova “ecologia dei media”. (2010)

Come si sviluppa la relazione tra analogico e digitale alla luce di queste considerazioni e a partire dalla categoria della materialità? Qual è l'impatto dell'eccesso di immagini prodotte e fruite nella cultura visuale che quotidianamente condividiamo?

2. Materialità fotografica

Uno degli ‘aspetti-chiave’ in questo contesto è l'ingombrante concretezza dei dispositivi fotografici, come afferma Dario Mangano «è raro che quando si parla di fotografia non si menzioni quella macchina che la rende *possibile*» (2018: 14) ed è a partire da tale, imprescindibile, medialità degli apparati fotografici che vorrei provare ad analizzare la relazione tra analogico e digitale. In un saggio sull'immagine fotografica presa in esame da una prospettiva storica, Gabrie-

le D’Autilia nota come questa possa in generale essere intesa come «fonte insostituibile nell’ambito degli studi sulla *cultura materiale*» (2001: 14). La nascita della fotografia è fortemente legata all’avvicinarsi delle strumentazioni che sono servite per catturare l’istante, mezzi tecnici di natura ottica e chimica, più o meno preziosi supporti e materiali che sin dall’inizio dello sviluppo del medium hanno messo in luce la centralità della dimensione concreta del mondo fotografico. La fotografia nasce materiale, ingombrante e pesante, ciò vale sia per il versante dei dispositivi utili all’acquisizione delle immagini, sia per quanto concerne l’output del lavoro del fotografo: l’immagine sviluppata e stampata su supporti cartacei. Come nota Joan Fontcuberta: «il complesso macchinario che costituiva il dagherrotipo è nato pesante e la sua evoluzione naturale è avvenuta rendendo il suo supporto sempre più leggero, fino a sparire e farsi immateriale» (2018: 114).

Si potrebbe assumere a emblema di tale originaria materialità quella che è stata definita la “protofotografia” costituita da un pezzo di resina che custodisce da millenni l’istante in cui un ragno sta per catturare un insetto. Questo “scatto retroattivo” è una testimonianza risalente al Cretacico inferiore, cento milioni di anni fa circa, che cattura un istante ed è la prova del fatto che un’azione congelata tecnicamente nel momento in cui accade possa durare, in certe condizioni, in eterno.



Fig. 1. Un ragno mentre cattura una vespa, conservato in un pezzo d’ambra, Oregon State University.

La materialità del “visivo fotografico”, almeno fino all’avvento del digitale, è ciò che caratterizza l’esperienza dell’immagine, qui la sua dimensione concreta è palese sia che parliamo di strumentazioni per la cattura dell’attimo, sia se ci riferiamo all’immagine stampata. In questo contesto sembrano particolarmente calzanti le parole di Fontcuberta quando sostiene che i dagherrotipi non erano immagini fissate sopra una lastra metallica, ma esattamente il contrario: lastre che contenevano un’immagine (2018: 114), quasi a voler sottolineare il fatto che nella dimensione fotografica la materialità precede la visualità per fondarne l’essenza.

La fotografia si lega anche in modo preponderante all’avvento sulla scena sociale della borghesia, classe desiderosa di novità, fortemente stimolata dalla tecnica e delle sue applicazioni in ambito imprenditoriale e soprattutto gruppo sociale caratterizzato da una smansiosa necessità di apparire¹. In questo contesto sarà in-

teressante notare l'enorme successo riscosso a metà Ottocento dall'invenzione della *Carte da visite*, ad opera di André Disdéri: un nuovo tipo di ritratto, accessibile ai ceti inferiori della borghesia e particolarmente adatto a soddisfare le esigenze di rappresentanza di tale classe sociale. Come nota Roberta Valtorta, la *Carte da visite* è un'immagine «maneggevole, può essere tenuta in tasca, spedita o posta nell'album di famiglia, non ha un aspetto importante e non assomiglia a un dipinto, risponde pienamente alle funzioni di comunicazione e di scambio sociale» (2008: 31). Se è evidente che questo nuovo oggetto spalancò le porte alla diffusione di massa della fotografia già a metà Ottocento, negli aspetti sottolineati dalla studiosa si intravedono già le virtualità delle tipiche funzioni che oggi le immagini digitali svolgono all'interno dei social network: scambio sociale dal basso, interazione attraverso l'immagine, esibizione della "parte migliore" della propria esperienza quotidiana.

L'immagine fotografica stampata su carta evoca, ancora oggi, una tattilità che appartiene a un recente passato, può essere piegata, voltata dal *recto* al *verso*², è possibile annotarvi a mano degli appunti: il fatto di essere stampata su un supporto ricoperto da pigmenti la riveste di un'*aura* che ci permette di interagire con essa come si fa con qualcosa che può essere ancora custodito nel cassetto di una memoria privata da proteggere con cura. Da questo punto di vista l'oggettualità delle fotografie dà luogo a una forma di *agency* che si discosta dal modo in cui ci approcciamo ai dati digitali che abitano nella dimensione dello schermo.

3. Una cultura codificata digitalmente

Oggi la situazione si è ribaltata, Fontcuberta parla di una *terapia dimagrante*, nel senso che il medium fotografico nel suo complesso è passato «dall'obesità all'anoressia, da una fotografia "grassa" a una fotografia "magra"» (2018: 114). Il discorso fotografico, del resto, è saldamente legato alla disseminazione culturale sin dai primordi dell'apparizione del mezzo, come nota Riccardo Falcinelli, esiste un forte legame tra il mondo materiale della fotografia-fotoincisione e la trasmissione culturale, tali tecnologie consentono da sempre la disseminazione di qualsiasi atomo di cultura: «la fotografia, come la tecnologia, è il sistema con cui da centocinquanta anni vengono moltiplicati, riprodotti e trasmessi tutti i linguaggi, anche quelli scritti o disegnati» (2014: 251). L'avvento del digitale, dunque, non riguarda unicamente il visuale fotografico, bensì la cultura nel suo complesso, la nuova tecnologia ha rivoluzionato l'identità della fotografia e della cultura in generale (Manovich 2010). Come nota Ruggero Eugeni (2015), la "condizione postmediale" implica la fine dei media: una dimensione in cui non esiste un confine tra la fruizione mediale e la vita non mediale. Se i dispositivi tecnici sono sempre meno individuabili – se anche i tatuaggi oggi possono diventare interattivi e telematici – è dunque chiaro che «noi stessi siamo media. Ed è per questo che i media non esistono più» (Eugeni 2015: 63-64), questi hanno perso la loro specificità e si sono vaporizzati in un pulviscolo di dati culturali, non possiedono più la forte identità che li aveva contraddistinti nel corso del Novecento.

A partire dallo tsunami digitale degli anni Novanta, il processo fotografico si direbbe verso una costante smaterializzazione, fino a diventare informazione allo stato puro, messaggio effimero non predisposto per durare nel tempo. Oggi alla memoria di un istante si contrappone la comunicazione immediata, al congelamento di attimi decisivi si oppone una connettività immediata che fagocita i dati fotogra-

fici nell'esibizione di un'eccessiva, ridondante banalità. Evento comunicativo legato all'istantaneità del presente, la fotografia «oggi non si stampa più, anzi opera come un'eterea composizione di pixel che è ubiqua, saltando come un saltimbanco da schermo a schermo; perde dunque le sue caratteristiche materiali, *la sua fisicità*» (Fontcuberta 2018: 189). Smaterializzazione, rimpicciolimento e la costante frenesia della condivisione sono le caratteristiche di base dell'attuale panorama visuale³. Quella che viene definita post-fotografia ci mette di fronte a un'immagine fluida e molteplice. Il teorico catalano sostiene che il vantaggio di questo eccesso consiste nell'accesso immediato ed esaustivo alle immagini, che in tal modo perdono la condizione di oggetti di lusso goduta un tempo (2018). Questa natura d'informazione senza corpo fa delle immagini delle entità realizzate per poter essere trasmesse in un flusso comunicativo frenetico e incessante che è strettamente legato al momento presente. Oggi le fotografie condivise sui social sono effimere, evanescenti, non catturano l'attimo per consegnarlo al futuro, non hanno alcuna relazione con la costruzione di un ricordo che si leghi al passato. Jean Baudrillard parlava di continua estasi del presente a proposito della condizione postmoderna, un contesto in cui il soggetto digitale si trova immerso nell'«interattività folle a circuito chiuso» delle interconnessioni digitali (2005). La caratteristica precipua dell'immagine digitale è quindi la sua formidabile proliferazione, la sua dimensione plurale: dal momento che sono gratuite, queste vengono caricate in enormi quantità sul web, inondando la nostra esperienza visiva quotidiana.

4. *Una fisicità fotografica?*

In una fase ancora lontana dall'attuale migrazione delle immagini negli schermi, Roland Barthes si concentrava sul disfarsi dell'immagine per ottenere un vantaggio nella materialità della stessa. Egli supponeva di ingrandire la fotografia per poter giungere all'essenza della persona amata, per poi rendersi conto della sostanziale inutilità di questo gesto: «ma, ahimè, per quanto scruti, io non scopro niente: se ingrandisco, non faccio che ingrandire la grana della carta: disfo l'immagine a vantaggio della sua *materia*» (1980: 100). Del resto le foto analogiche, una volta sviluppate e stampate, permettono una serie di manipolazioni che le arricchiscono di elementi paratestuali come le didascalie, per non parlare della possibilità (oggi assolta, con le dovute riscritture, dai software di fotoritocco) di essere ritagliate, incollate su vari supporti ed elaborate a seconda degli scopi comunicativi che ci si prefigge di raggiungere.

Un «ritorno al materiale» viene invocato da Falcinelli quando nota che la creatività contemporanea è rigidamente legata, da una prospettiva che rimanda questa volta alla fisicità del corpo umano, alla posizione seduta al computer oggi normalmente assunta dagli operatori dell'immagine, il designer nota che «lo scarabocchiare, il dipingere, l'incollare, lo *scattare* fotografie (magari in pellicola) andrebbero recuperati *non per nostalgia antidigitale*, ma per proporre al corpo nuove posture e quindi altre idee» (2014: 273). Per sottolineare l'importanza della fisicità in questo contesto è possibile citare l'analisi di Hans Belting che si concentra sulla necessità di affiancare alla nozione di immagine quelle di medium e di corpo. Il teorico sostiene che non vi è immagine senza un medium che le funge da supporto e, in maniera radicale, giunge alla conclusione secondo cui il solo vettore all'interno del quale, in fin dei conti, le immagini possono esistere, è il corpo: «le immagini non esistono di per sé ma accadono (...) grazie alla trasmissione e alla

percezione» (2005: 75). Si inserisce in questo contesto anche il discorso di Lambros Malafouris, soprattutto quando questi dimostra che, in fin dei conti, sono le “cose” a dar forma alla nostra mente (2016).

Spostandoci all'attuale fase post-digitale sarà possibile, oltre che doveroso, citare la riflessione di Dondero sui supporti mediatici e sulle nuove configurazioni che questi determinano nelle immagini fotografiche. La teorica solleva infatti la necessità di «aprire il vaso di Pandora per avvicinare l'immagine in quanto *oggetto materiale* – e non soltanto in quanto enunciato –, distinguendo tra supporto formale e supporto materiale» (2020: 187). Secondo il suo approccio la fotografia, concepita come oggetto, concerne le pratiche di produzione e di ricezione più o meno istituzionalizzate che la fanno divenire interpretabile e la fanno circolare in quanto enunciato.

La materialità del fotografico, del resto, fu una delle principali fonti di ispirazione per molte forme di sperimentazione artistica del secondo Novecento. Negli anni Sessanta Lucas Samaras arricchiva i suoi autoritratti realizzati con la Polaroid attraverso inchiostri che aggiungevano colori e bagliori fosforici alle immagini, e non solo: «quando nel 1972 la Polaroid lanciò il rivoluzionario sistema SX-70, l'artista schiacciava con una punta le tinte che apparivano creando delle immagini deformi di sé stesse» (Hitchcock 2008: 19). Ponendosi nel solco del discorso sulla democratizzazione della fotografia, la Polaroid ha permesso a chiunque di vivere un'esperienza fotografica inedita e strabiliante: quella di vedere una foto svilupparsi concretamente nelle proprie mani, oltre alla possibilità di apportare correzioni creative e tecniche a ogni scatto.

La storia della fotografia è dunque quella di una progressiva democratizzazione mediale, in un processo che vede partecipare al gioco della cattura del reale fasce sociali sempre più ampie. Tutto ciò è legato all'invenzione di nuovi dispositivi sempre più a portata di tasca: dalla Kodak Brownie fino alla Lomografia, passando per la Polaroid. In questo contesto la facilità di utilizzo va di pari passo con i miglioramenti tecnici che permettono al mezzo di diventare sempre più massificato e pervasivo. Un posto di rilievo merita quindi la fotografia vernacolare, prodotta dal basso, oggi diventata sempre più oggetto di riflessione teorica ed artistica⁴, ciò vale sia per le fotografie cartacee che per il loro corrispettivo digitale condiviso sui social.

Nella dimensione digitale, dunque, si rintraccia un differente rapporto con l'oggettualità fotografica, aspetto che ribalta del tutto i parametri dell'esperienza delle immagini e che conduce all'attuale situazione di inondazione postmoderna di dati visivi, meri messaggi codificati in bit informatici, informazione senza corpo. Così Fontcuberta a proposito dei temi che stiamo affrontando: «nella fotografia la luce si trasforma in materia, nella post-fotografia la luce si trasforma in codice», e prosegue «la fotografia convenzionale ha componenti fisiche e chimiche; la sua superficie è formata da un'emulsione che contiene molecole di un certo materiale fotosensibile e questa emulsione viene depositata su un certo supporto solido», la fotografia digitale è invece un *mosaico* di pixel, risultante da una codificazione informatica (numerico-binaria): «privo di corporeità, l'essere post-fotografico diviene pura anima, puro spirito» (2018: 183).

Lo spazio discorsivo di Internet svolge un ruolo decisivo in questi processi, relegando materialità e qualità in secondo piano rispetto a proliferazione delle immagini, immediatezza e connettività, caratteristiche imprescindibili e per certi versi inedite della cultura visiva contemporanea. Per dir-

la ancora con Fontcuberta (2018: 169) «nel momento presente si è prodotta un'inversione e l'abbondanza d'immagini sorpassa quella delle cose: si tratta di uno degli indicatori del fatto che ci troviamo nell'era postfotografica». La rete non fa che assecondare l'impulso alla condivisione di informazioni relative al mezzo con cui si producono le immagini, il mondo del digitale si concentra, per ovvie ragioni di stimolazione dei consumi, sulle fotocamere e sui loro output secondo modalità inedite: il portale per fotoamatori www.flickr.com presenta in ogni pagina le caratteristiche tecniche del dispositivo con cui uno scatto è stato effettuato, insieme ai parametri di base che contraddistinguono una foto. La digitalizzazione e la produzione di immagini a costo zero hanno come conseguenza un'inflazione visiva senza precedenti, e da più parti si levano voci che vorrebbero provare ad arginare una simile condizione. L'urgenza ad esistere delle fotografie digitali prevale sulle altre qualità dell'immagine fotografica, per cui oggi si viene in contatto con una massa sempre crescente di dati visivi che non si possono definire scatti fotografici, se partiamo dall'assunto secondo cui la fotografia nasce per dare vita a un ricordo da conservare, cioè se la fotografia ci mostra un attimo che, nell'incessante fluire del tempo, valga la pena di "salvare". In un'epoca della nostra storia culturale decisamente distante dall'attuale fase digitale, l'inondazione visiva era stata subodorata da Italo Calvino, che in diversi punti della sua costellazione teorica mise in luce il disagio dovuto alla smania da acquisizione della realtà attraverso le fotografie. In questa sede vale la pena di soffermarsi su ciò che lo scrittore afferma nella sua riflessione sull'*Esattezza*:

viviamo sotto una pioggia ininterrotta d'immagini; i più potenti media non fanno che trasformare il mondo in immagini e moltiplicarlo attraverso una fantasmagoria di giochi di specchi: immagini che sono *prive* della *necessità interna* che dovrebbe caratterizzare ogni immagine, come forma e come significato, come forza d'imporsi all'attenzione, come ricchezza di significati possibili. Gran parte di questa nuvola d'immagini si dissolve immediatamente come i sogni che non lasciano traccia nella memoria. (1993: 67)

Il passo mette profeticamente in luce la "perdita di necessità" di gran parte delle immagini che in piena epoca postfotografica inondano la nostra esperienza visiva. Se Walter Benjamin negli anni Trenta del Novecento si concentrava sulle foto di Atget come immagini in cui tutto, anche le pieghe di un vestito, era *predisposto perché durasse*, oggi ci troviamo nella dimensione in cui tutto è acquisito dalle fotocamere degli smartphone per essere inghiottito nella discarica vorace, veloce e livellante della condivisione digitale.

L'inondazione di immagini, in fin dei conti e con le dovute riscritture, è qualcosa che accomuna sia gli scatti analogici sia quelli digitali, e in questo aspetto risiede, ancora con Hans Belting, l'importanza del corpo che possiede una capacità innata nel «censurare il flusso di immagini con la proiezione, la memoria, l'attenzione o l'oblio» (2005: 86), per cui siamo biologicamente progettati per opporci a una simile proliferazione visiva, le immagini che non sono necessarie alla nostra esperienza vengono automaticamente dissolte dai nostri processi fisiologici.

5. Ibridazioni

Uno degli assunti della teoria dei media afferma che «non c'è mediazione senza rimediazione, in quanto ogni medium si definisce e si sviluppa in riferimento ai

media che lo hanno preceduto e a quelli che cercano di soppiantarli» (Diodato & Somaini 2011: 259). La fotografia digitale spesso riproduce nell'aspetto la fotografia tradizionale, così Manovich a questo proposito:

se una fotografia digitale si trasforma in un oggetto fisico – un'immagine su una rivista, un poster su un muro, una stampa su una maglietta – essa funziona in modo equivalente al suo predecessore. Ma se lasciamo la stessa fotografia nel suo *ambiente naturale*, ossia il computer (...) che consente all'utente di modificare questa fotografia e spostarla su altre piattaforme, altri dispositivi o in rete –, essa può funzionare in modi che la rendono radicalmente differente dal suo equivalente tradizionale. (2010: 48)

A queste parole fa eco ancora Dondero quando afferma che «il cambiamento di supporto fa in modo che l'immagine assuma una nuova configurazione all'interno di un ambiente che essa stessa ha contribuito a costruire *via* le sue caratteristiche specifiche» (2020: 181). A nostro avviso le immagini fotografiche oggettuali, stampate su supporti cartacei e fruite attraverso media non-digitali ci conducono, per certi versi, a fermarci un'istante, a riflettere sull'attimo che una "picture" mostra nella sua "image". Il layout degli schermi, la natura proliferante delle immagini digitali condivise online, il contesto generale del web, invece, ci spingono a una differente modalità di fruizione: rapida, vorace e fugace a causa della necessità indotta dal dispositivo Internet a vedere sempre più immagini: l'algoritmo che soggiace al funzionamento dei software determina la sequenza delle immagini che visualizziamo sui social, e ciò induce a comportamenti di fruizione sicuramente diversi da ciò che può accadere visualizzando un album di famiglia.

Al di là della dicotomia tra modalità cartacee e digitali della fotografia, al di là del fatto che le fotografie digitali offrono nuove virtualità in termini di scambi relazionali⁷, oggi si delineano inedite forme di esperienza visuale, dispiegate in una trama culturale che miscela il recente passato analogico alla *pixel zone* (Mirzoeff 2002). Raymond Bellour s'inscrive in questo discorso affermando che le immagini di origine fotografica vivono metamorfosi, ibridazioni e manipolazioni all'interno dei vari dispositivi attraverso i quali sono veicolate (2017).

5.1 Lomografia

In un contesto del genere emergono e si impongono nuove tendenze in campo fotografico, una di queste può essere definita come "revival plastico" in cui si tende a recuperare il sapore vintage degli scatti realizzati su pellicola. In un manuale di presentazione della macchina fotografica Diana F+, prodotto che lanciò il movimento Lomografico internazionale, leggiamo che usare una macchina fotografica di questo tipo serve:

per concentrare i tuoi poteri creativi nel catturare l'attimo e *raccontare una storia*, piuttosto che giocherellare con un mucchio di manopole e leve. Un'immagine di Diana, sfocata e dai toni sognanti, è più un'interpretazione della realtà che una sua corretta rappresentazione. In un certo senso, è in qualche modo più accurato paragonare la Diana a una vecchia macchina da scrivere piuttosto che a un'attuale macchina da svariati megapixel. (AA.VV 2007: 10-11)

In questa descrizione si nota una forma di nostalgia verso un passato in cui ancora

le fotografie potevano rendere poetico un istante narrando una storia. Utilizzare una Lomo, del resto, è un'esperienza principalmente sinestetica: dalla tattilità alla dimensione uditiva, passando per l'odore della plastica e delle pellicole, tutti i nostri sensi vengono stimolati insieme ed oltre alla vista. Ancora Mangano ci fa notare come «nella fotografia (...) ci sono insomma anche il tatto e l'udito, una posizione che si differenzia dal senso comune che insiste invece sulla sola vista» (2018: 15). La lomografia riporta in maniera preponderante gli aspetti sinestetici che hanno caratterizzato i primordi dell'affermazione del mezzo. Le Lomo sono oggetti "plastici" (*Life in plastic. It's fantastic!* recita il ritornello di un brano pop dedicato al surreale mondo rosa di Barbie), leggeri, colorati e vintage al punto da farci dimenticare l'aspetto della smaterializzazione che dalla fine del Novecento ha dominato in ambito fotografico, ecco perché l'autore, nel suo lavoro sulla *Semiotica della fotografia*, afferma che non è un caso che la Lomografia si sia imposta proprio nell'era in cui parallelamente si afferma il digitale. Rilanciata nel 2007, lo stile anni Sessanta di Diana fu subito apprezzato da milioni di appassionati di immagini analogiche *lo-fi*. Grazie alla semplicità satura degli scatti che realizzava, Diana ebbe subito un enorme successo, fatto significativo se pensiamo che i primi anni del nuovo millennio coincidono con il boom del digitale, lo sviluppo di smartphone con fotocamera integrata e la nascita dei social network. Unicità, un'allure retrò e l'imprevedibilità dei risultati costituiscono la base del fascino che tutti i dispositivi Lomografici esercitano sui propri seguaci. A ciò si aggiunga che l'output di questi scatti si inserisce in un discorso socio-estetico che mette in primo piano la leggerezza, il tempo libero vissuto in forma ludica e la riscoperta delle piccole cose. "*Don't think, just shoot*" è il motto di questo movimento, che oltre a costituire un'estetica e uno stile di vita, è anche un preciso *way of seeing*⁶. Se da un lato la Lomografia prende le mosse dalla dimensione concreta delle pellicole fotografiche (anche scadute, se ciò può fornire un vigore cromatico surreale e vintage al risultato finale), tutto questo oggi non può prescindere dalla macchina della condivisione digitale. Le potenzialità relazionali della rete costituiscono un richiamo troppo forte anche per i nerd della foto analogica, che si apprestano a digitalizzare e condividere una selezione della propria esperienza visiva, anche se questa ha preso forma in tutt'altro ambiente. Così anche le immagini vernacolari nate in contesto lomografico passano in maniera fluida dalla dimensione cartacea a quella digitale, vengono condivise sul web, creano una community che prende le mosse dalla materialità per approdare all'etere tecnologico. Ecco uno dei modi attraverso i quali avviene una rimediazione tra analogico e digitale a partire dall'ibridazione tra i meccanismi di funzionamento dell'uno e dell'altro medium. Il risultato è un'esperienza fotografica nuova che parte dal rullino per approdare al web⁷. Sarà possibile affermare, con Manovich, che «solo alcune delle nuove molecole di DNA di una fotografia digitale sono determinate dal suo luogo di nascita specifico (...). Molte sono in generale il risultato dell'attuale paradigma della rete» (2010: 49).

Esiste però una radicale differenza tra uno scatto lomografico digitalizzato e caricato in rete e le immagini condivise dagli smartphone, nel primo caso la quantità d'immagini scattate, sviluppate e successivamente caricate online è nettamente inferiore rispetto a quella degli scatti che nascono attraverso una fotocamera digitale. Le immagini prodotte attraverso i dispositivi lomografici sono, al *grado zero*, delle fotografie concrete che vengono successivamente scansionate in digitale. Nel momento in cui viene scritto questo articolo le immagini caricate sul portale

Lomography.com sono circa 16.334.915 in totale, mentre su Instagram vengono caricate 992 foto al secondo, pari a 59520 foto al minuto e 3.571.200 l'ora. Le condizioni dalle quali nasce una lomografia sono differenti dall'acquisizione indiscriminata di foto messa in atto da chi utilizza uno smartphone collegato in rete. Il fatto che le immagini prodotte tramite Lomo non sono gratuite dà luogo a una necessaria selezione che va a tutto vantaggio di qualità ed originalità delle stesse, chi scatta utilizzando una pellicola preferisce cercare un istante straordinario rispetto a un momento qualunque. Nella lomografia la materialità dell'analogico entra nel digitale per far scaturire nuove forme di produzione-fruizione collaborativa dal basso, aspetti caratteristici del funzionamento dell'immagine postfotografica che è fluida, ubiqua e oltremodo proliferante. Ciò conduce l'esperienza culturale a una nuova forma di interazione con le immagini, non più legata, come nella dimensione puramente digitale, all'immediatezza della comunicazione di meri dati visivi, quanto alla rinnovata ricerca di momenti da custodire.

5.2 Ibridazioni artistiche

Analogico e digitale, anche in campo artistico, si miscelano dando luogo a una dimensione ibrida in cui l'immagine digitale si avvale di quella concreta e viceversa. Si tratta quindi di indagare il rapporto tra smaterializzazione digitale e (necessità di) un ritorno alla concretezza dell'esperienza fotografica, per provare a mostrare come questi due universi non costituiscano due mondi scarsamente comunicanti, ma possano esprimere al meglio le loro potenzialità in una reciproca contaminazione creativa. Nel percorso di ri-materializzazione dell'immagine che stiamo cercando di delineare può essere collocato il lavoro di Devorah Sperber, artista che gioca sul filo della sperimentazione pittorica attraverso il filtro della pixel zone. Concentrandosi sul rapporto tra la materialità delle tele e riproduzione digitale, essa esemplifica il fatto che l'immagine oggi ha bisogno di una nuova materialità. Sperber lavora a partire dai pixel, avvalendosi della struttura *raster* che soggiace a qualunque immagine digitale, per ripresentare opere della tradizione pittorica sotto forma inedita. Il punto è che i pixel che utilizza non sono costituiti da stringhe di codice informatico, bensì da piccole bobine di cotone di vari colori. In un ritorno alla materialità tipicamente post-digitale, Sperber realizza installazioni composte da migliaia di bobine poste su pannelli che vengono montati a una certa distanza da una sfera convessa. A prima vista, l'installazione dei rocchetti variamente colorati mostra un'immagine incomprensibile, ma la sfera posta davanti al pannello ha la funzione di condensare e restringere i pixel di cotone, mostrandoci la vera immagine latente, costituita da immagini-culto della tradizione pittorica occidentale: da Van Eyck al volto di John Lennon, passando per Leonardo, Wahrol e Vermeer⁸. Reinterpretazioni della storia artistica antica e recente, queste installazioni ci mostrano come sia possibile aggiornare dei capolavori a partire dalla griglia ermeneutica della nuova medialità che discende dalla *pixel zone*. Altro interessante esperimento artistico che si inserisce in questo filone è un recente lavoro dello stesso Fontcuberta. Si tratta di un'installazione composta da 6075 mattonelle di ceramica che compongono l'opera permanente *Gibellina Selfie - Lo sguardo di tre generazioni*. L'autore catalano, da sempre attento al flusso di immagini della contemporaneità, per questo lavoro ha scelto la ceramica, tra i materiali più durevoli nel tempo, per descrivere lo scorrere del tempo e il ricambio generazionale. Nella fattispecie Fontcuberta ha chiesto a tutta la comunità della

cittadina siciliana di inviargli dei selfie da utilizzare come base per la realizzazione di tre *googlegrammi* che hanno come immagine di sfondo tre enormi occhi: quello di una bimba, di una giovane donna e di un uomo maturo.



Fig. 2. Joan Fontcuberta, *Gibellina selfie - Lo sguardo di tre generazioni*, 6075 foto su piastrelle, Gibellina (TP).

Gibellina Selfie è la dimostrazione di come l'utilizzo individuale della fotografia nell'epoca del selfie possa essere messo al servizio della costruzione di un'identità collettiva, ed è anche un modo per dimostrare che dal digitale si possono dare vita a processi di creazione artistica anche molto concreti e duraturi, la concretezza della ceramica sposa qui la molteplicità frammentata del digitale con le sue potenzialità sociali.

Su questa scia si colloca l'opera di Thomas Hirschhorn, che produce opere davvero in grado di tematizzare l'ibridazione tra analogico e digitale. L'artista si esprime attraverso immagini complesse in cui feroci immagini di guerra vengono mixate con immagini dal carattere opposto come borse di lusso o scene tratte dalle passerelle. In queste opere Hirschhorn enfatizza l'artificialità dei pixel, egli infatti incolla in alcune porzioni delle stesse dei quadrati colorati in acetato disposti ortogonalmente, il risultato è letteralmente una griglia di pixel, che ci conduce a riflettere su come la "pixelizzazione" sia sempre un gesto autoritario che infantilizza o manipola gli osservatori (Hirschhorn 2016), imponendo loro una gerarchia tra cosa può essere visualizzato nitidamente e cosa è precluso alla visione, cosa possiamo vedere e cosa possiamo solo immaginare attraverso inferenze che prendono le mosse dalla nostra pregressa alfabetizzazione visuale.

6. *L'immagine-rifiuto*

Una riflessione sulla materialità dell'immagine nell'epoca della riproducibilità di-

gitale implica anche un'analisi della relazione tra queste e il loro scarto. Per dirla ancora con Barthes:

io posso solo trasformare la foto in una cosa da buttar via: o il cassetto o il cestino. Non solo essa condivide la sorte della carta (è deperibile), ma, anche se è fissata su dei supporti più solidi, è pur sempre mortale: come un organismo vivente, essa nasce dai granuli d'argento che germinano, fiorisce un attimo, poi subito invecchia. (Barthes 1980: 94)

È chiaro che, nei confronti delle fotografie cartacee, esiste da sempre un complesso e particolare rapporto con la dimensione del rifiuto, nel senso comune permane una sorta di reticenza – legata a forme scaramantiche e simboliche – nel gettare le fotografie. Cosa molto diversa invece accade in ambito digitale, in un saggio sulle radici dell'iconoclastia, Maria Bettetini affermava che nei confronti delle immagini digitali, questa viene applicata sotto una nuova forma, queste infatti «si distruggono e si autodistruggono tra loro, perché sono facilmente interscambiabili, appiattite sul loro rappresentare sé stesse. Invadono la vita quotidiana dell'uomo del ventunesimo secolo, che tuttavia possiede armi rapide per disfarsene: un *click*, un *mouse*, un *del*» (2006: 148). Per via del loro essere “trophe”, e per il decadimento contenutistico-estetico che caratterizza le immagini condivise sui social, è chiaro che spesso possiamo cancellarle, quindi gettarle via senza troppi ripensamenti, lo stesso non accade al destino delle immagini cartacee, che anche quando non sono perfettamente riuscite o utili, vengono comunque conservate, forse perché, data la loro natura di superficie contenente un'immagine, possiedono una ricchezza ermeneutica che ci rende reticenti al gesto di buttarle via. Michel Battani nota infatti come queste siano «foto in cui si manifesta il potere della fotografia: foto che, anche quando sono estromesse dall'album, non si riescono a gettare via, ma si conservano in scatole da scarpe, cassette, ripostigli» (2005: 162). Una situazione molto simile a questa è descritta da Barthes a proposito della caducità dell'oggetto fotografico a lui familiare. Nell'intento di giungere all'ontologia del mezzo fotografico, il semiologo si concentra anche sulla possibilità di manipolare, trasformare, usare e anche di gettar via quell'immagine-oggetto, deperibile come qualsiasi altra:

Che cos'è che sta per annullarsi con questa foto che ingiallisce, scolorisce, si cancella e che un giorno sarà gettata nella spazzatura, se non da me – troppo superstizioso per far questo – per lo meno alla mia morte? Non solo la “vita” (questo è stato vivo, ha posato vivo davanti all'obbiettivo), ma anche, a volte, come dire? l'amore. (1980)

Tutto ciò emerge anche nelle ultime battute de *La camera chiara*:

Ciò che caratterizza le società cosiddette avanzate, è che oggi tali società consumano immagini e non più, come quelle del passato, credenze, esse sono dunque più liberali, meno fanatiche, ma anche più “false” (meno “autentiche”) cosa che, nella coscienza comune, noi traduciamo con l'ammissione di un'impressione di noia nauseante, come se, universalizzandosi, l'immagine producesse un mondo senza differenze (indifferente). (1980: 118-119)



Fig. 3. Erik Kessels, *Photography in Abundance*, FOAM, Amsterdam, novembre-dicembre 2011.

L'indifferenza di una marea di immagini, impossibili da guardare a causa del loro eccesso, è il tema dell'installazione di Erik Kessels dal titolo *Photography in Abundance*, allestita per la prima volta nel 2011 presso il FOAM di Amsterdam e divenuta un'icona della postfotografia. In questo lavoro l'autore mette in scena un gesto provocatorio, e giocando sull'eccesso di immagini digitali ci mostra la reale inondazione postmoderna di queste. Si tratta di immagini che si amalgamano in un mondo di *scorie*, in una discarica costituita da meri dati visivi che possiamo gettare senza tanti rimorsi. Impegnato in una riflessione sul contemporaneo particolarmente attenta alle dinamiche che stiamo prendendo in esame, Kessels effettua un percorso inverso rispetto a quello che è tipico della contemporaneità. Per realizzare questa installazione egli stampò tutte le immagini condivise in una giornata sul portale *Flickr.com*, trasformando dei dati digitali in fotografie concrete. Di norma gli scatti digitali nascono per essere condivisi sui social network, la loro funzione è principalmente quella di creare scambi relazionali nella condivisione virtuale, facendo scaturire la frenesia del *like*, dei *commenti* e della circolazione virale. Se è vero che le immagini digitali inondano la rete giorno per giorno, è anche vero che lo fanno in maniera carsica. Solo nel momento in cui gli scatti caricati su Flickr in ventiquattr'ore vennero stampati e distribuiti in mucchi simili a dune nelle sale del FOAM, ci siamo resi conto del fatto che il vero tema dell'attuale riflessione sulla fotografia è il proprio eccesso; aspetto profeticamente messo in rilievo da Vilém Flusser in tempi non sospetti; l'autore praghese affermava nel 1985 che «in un futuro, per quanto ancora molto lontano da noi, questo eccesso diventerà un tema principale, dal momento che, a differenza delle fonti di materie prime e delle fonti di energia, le fonti d'informazione visiva scaturiscono inesaurevolmente» (2009: 153). Emerge dunque da più parti l'appello a un'ecosostenibilità nella produzione di immagini?. In conclusione è possibile affermare che come tutti gli oggetti che esistono in forma sovrabbondante, anche le imma-

gini possiedono un complesso rapporto con la dimensione del rifiuto e dello scarico¹⁰. Ecco che emerge ancor di più la differenza tra l'oggetto materico costituito dall'immagine analogica e quello smaterializzato dell'immagine digitale. In un simile discorso si inserisce anche la riflessione sulla *photo trouvée*, i cui effetti poetici variano di grado «secondo quanto il loro contenuto e la loro storia investano lo spettatore» (Fontcuberta 2018: 129).

7. Conclusioni

Abbiamo mostrato come il recente ritorno alla materialità fotografica comporti una rinnovata spinta verso l'istante decisivo. Se il digitale ha portato con sé la tendenza a fotografare ogni cosa, livellando la profondità dell'enunciato fotografico in un'inflazione mediatica che ne ha demolito l'aura, le foto legate al revival materico tentano di sfuggire all'indistinzione livellante da social network. Simili lavori, dalle lomografie alle opere di Thomas Hirschhorn, ci fanno riscoprire l'aura che si trova «non nella cosa in sé ma nell'originalità del momento in cui vediamo, sentiamo, leggiamo, ripetiamo, rivediamo» (Davis 1995: 386).

Alla base delle tematiche che abbiamo affrontato è evidente che la cultura visuale in generale sta facendo della materialità nel suo rapporto con il digitale un peculiare oggetto di riflessione. Il percorso che abbiamo cercato di delineare ci porta a concludere, con la fisica quantistica Karen Barad, che gli apparati tecnologici, insieme a natura e cultura, *intra-agiscono* e da questo fondamentale processo producono la realtà. I lavori artistici che abbiamo citato sono chiari esempi del fatto che le immagini «non sono istantanee, o rappresentazioni, ma piuttosto condensazioni di molteplici pratiche di impegno» (Barad 2007: 53). Dalla prospettiva della studiosa, materia fisica e significato sono strettamente interconnessi (*entangled*), allora la relazione tra materialità dell'analogico e pervasività del digitale può dar luce a un'entità nuova in grado di emergere soltanto dalla loro, imprescindibile, *intra-azione*.

Bibliografia

-
- A.A.VV.
2007 *Diana F+. More True Tales & Short Stories*, Lomographic Society International.
- Barad, Karen
2007 *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press.
- Barthes, Roland
1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil (tr. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino Einaudi, 1980).
- Battani, Michel
2005 "Photography's Decline into Modernism: in praise of 'Bad' Photographs", in Hall, John, Stimson, Blake & Becker, Lisa T. (a cura di), *Visual Words*, London-New York, Routledge, 151-164.
- Baudrillard, Jean
2005 *Violenza del virtuale e realtà integrale*, Firenze, Le Monnier. Pubblicato in Viscardi, Roberta *Teorie dei media digitali. L'informatizzazione della società nelle opere dei digerati*, Napoli, Esselibri, 2008.
- Beltin, Hans
2005 *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, "Critical Inquiry", 31, 302-319 (tr. it. *Immagine, medium corpo. Un nuovo approccio all'iconologia*, in Pinotti, Andrea & Somaini, Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina 2009, 73-98).
- Bellour, Raymond
2017 *Uno spettatore pensoso*, in A. D'Aloia & R. Eugeni, *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 76-100.
- Bettetini, Maria
2006 *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Roma-Bari, Laterza.
- Bruno, Giuliana
2014 *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Casetti, Francesco & Somaini, Antonio
2018 *Resolution: Digital materialities, threshold of visibility*, "Necsus. European Journal of Media Studies", 1, 87-103.
- Calvino, Italo
1993 *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori.
1994 *L'avventura di un fotografo*, in Id., *Romanzi e racconti II*, Milano, Mondadori.
- Cometa, Michele, Coglitore, Roberta & Cammarata, Valeria (a cura di)
2022 *Cultura visuale in Italia*, Roma, Mimesis.
- Crescimanno, Emanuele
2013 *Dall'analogico al digitale. Fotografia, esperienza e progresso tecnologico*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica.
- D'Aloia, Adriano & Eugeni, Ruggero (a cura di)
2017 *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina.
-

- D'Autilia, Gabriele
 2001 *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Firenze, La Nuova Italia.
- Davis, Douglas
 1995 *The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis) 1991-1995*, "Leonardo", 5, 381-386.
- Diodato, Roberto & Somaini, Antonio (a cura di),
 2011 *Estetica dei media e della comunicazione*, Bologna, il Mulino.
- Dondero, Maria Giulia
 2020 *I linguaggi dell'immagine. Dalla pittura ai Big Visual Data*, Milano, Meltemi.
- Eugeni, Ruggero
 2015 *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, Brescia, La Scuola.
- Falcinelli, Riccardo
 2014 *Critica portatile al Visual Design. Da Gutenberg ai social network*, Torino, Einaudi.
- Flusser, Vilém
 1985 *Ins Universum der technischen Bilder*, Berlin, European Photography Andreas Müller-Pohle (tr. it. *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*, Roma, Fazi 2009).
- 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).
- Foucault, Michel
 2004 *La Peinture de Manet*, Paris, Seuil (tr. it. *La pittura di Manet*, Milano, Abscondita 2005).
- Hall, John R., Stimson, Blake & Becker, Lisa T. (a cura di)
 2005 *Visual Words*, London-New York, Routledge.
- Hirschhorn, Thomas
 2016 *Pixel-Collage*, Paris, Galerie Chantal Crousel.
- Hitchcock, Barbara
 2008 *Land e Adams: l'incontro*, in *The Polaroid Book. Selections from the Polaroid collections of Photography*, Köln, Taschen, 18-20.
- Malafouris, Lambros
 2016 *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, Cambridge (Ma), MIT Press.
- Mangano, Dario
 2018 *Che cos'è la semiotica della fotografia*, Roma, Carocci.
- Manovich, Lev
 2010 *Software Takes Command* (tr. it. *Software Culture*, Milano, Olivares, 2010).
- Marra, Claudio
 2006 *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Milano, Bruno Mondadori.
- McLuhan, Marshall
 1964 *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill (tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1967).
- Mignano, Valentina
 2019 *Schermi. Immagini, corpi, condivisioni*, Palermo, Palermo University Press.
 2022 *L'oscena ubiquità dell'immagine proliferante*, in M. Cometa, R. Cogliatore & V. Cammarata (a cura di), *Cultura visuale in Italia*, Roma, Mimesis, 303-339.
- Mignemi, Adolfo (a cura di)
 1995 *L'Italia s'è desta. Propaganda politica e mezzi di comunicazione di massa tra fascismo e democrazia*, Torino, Gruppo Abele.
- Mirzoeff, Nicholas
 1999 *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge (tr. it. *Introduzione alla cultura visuale*, Roma, Meltemi 2002).
- Mitchell, William John Thomas
 2017 *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Cortina.
- Newhall, Beaumont
 1982 *The History of Photography*, New York, The Museum of Modern Art (tr. it. *Storia della fotografia*, Torino, Einaudi, 1984).
- Steyerl, Hyto
 2009 *In Defense of the Poor Image*, "e-flux journal", 10 <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> (29.09.2023).

- Te Heesen, Anke
 2014 *The Newspaper Clipping. A Modern Paper Object*, Manchester, Manchester University Press.
- Valtorta, Roberta
 2008 *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Torino, Bruno Mondadori.

Note

¹ A proposito della relazione tra mezzo fotografico e democratizzazione borghese cfr. B. Newhall, *Storia della fotografia* (1984); G. D'Autilia, *L'indizio e la prova* (2001); E. Crescimanno, *Dall'analogico al digitale. Fotografia, esperienza e progresso tecnologico* (2013); R. Valtorta, *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi* (2008).

² Significativa è a questo proposito l'analisi foucaultiana del dipinto come oggetto "bifronte", che il filosofo applica al lavoro di Manet: M. Foucault, *La pittura di Manet* (2005).

³ Per una analisi del funzionamento mediale delle immagini digitali mi permetto di rimandare al mio *Schermi. Immagini, corpi, condivisioni* (2019).

⁴ Cfr. il lavoro di J. Lorcher e Leyokki, membri del collettivo artistico Brèches, che riflettono sulle gerarchie solitamente associate alla risoluzione dei pixel nelle immagini digitali vernacolari nell'ambito del *family footage*.

⁵ Cfr. a tal proposito Hito Steyerl e la sua presa di posizione nei confronti delle immagini "povere": immagini a bassa risoluzione che (almeno per gli standard tecnici relativi al 2009) avevano comunque una dignità da rispettare. Alla bassa definizione dei dettagli corrispondeva infatti una inversamente proporzionale possibilità di condividere rapidamente quel dato visivo, le *poor images* consentivano una rapida circolazione e una maggiore potenzialità in termini di connessioni sociali, il tutto a partire dalla tecnologia digitale.

⁶ <https://www.lomography.com/photos>

⁷ Un processo uguale e inverso viene messo in atto dai celebri *filtri* di Instagram, in grado di replicare esattamente lo stile retrò dato dalle ottiche e dalle pellicole lomografiche.

⁸ Le opere di Devorah Sperber sono visionabili al seguente link: http://www.devorahsperber.com/thread_works_index_html_and_2x2s/index.html (ultimo accesso 29 agosto 2023).

⁹ Artisti come Iraida Lombardía, Philipp Schmitt e Max Dean lavorano sulle logiche del contenimento e sull'arginare la produzione di nuove immagini digitali, mentre altri artisti si concentrano sul riciclo delle stesse immagini digitali, tra questi è possibile citare Martina Bacigalupo, Jeff Guess, Dick Jewell, Alina Frieske e il collettivo MediaShed. Per un approfondimento sulle forme artistiche di riciclo delle immagini nella fase della storia culturale che stiamo prendendo in esame mi permetto di rimandare al mio: *L'oscena ubiquità dell'immagine proliferante*, in M. Cometa, R. Coglitore & V. Cammarata (a cura di), *Cultura visuale in Italia*, Roma, Mimesis 2022.

¹⁰ Per una disamina sul tema degli scarti visuali nella dimensione dello schermo digitale mi permetto di rimandare al mio *Schermi*, cit. pp. 181-204.

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 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.