

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*

Abstract

Starting with an examination of light signification processes within a selection of 20th-century photographic portraits and self-portraits, this article uses a heuristic approach to reveal textual strategies employed by artists who feel “defined” by non-normative identities. The overarching objective is to offer insights into the dialectical interplay between revelation and concealment as manifested through light within the photographic works of Claude Cahun, Marcel Bascouard, Pierre Molinier, and Katharina Sieverding. Drawing upon foundational concepts such as the Fontainillian model and the theories of enunciation, this study seeks to unravel the relationship binding visibility, the photographic apparatus, and the construction of the self. The central hypothesis posits that, via specific visual textual operations, these artists disrupt the conventional conception of light as a mere vehicle for visibility. What is observed through the semiotics analysis is that they are harnessing light’s ‘shielding’ potential to obfuscate the imprints of their subjectivities, thereby presenting the “self as other”.

Keywords: Enunciation; Visual Semiotics; Discursive Operations; Subjectivity; Non-normative;

1. *Introduzione*

Nelle pagine a seguire si presenterà una indagine semiotica sulla funzione discorsiva della luce in fotografie dove delle soggettività non normate si espongono allo sguardo altrui. È ormai innegabile che la diffusione di certe immagini si evolve di pari passo alla consapevolezza che il genere, l’identità e la sessualità sono questioni intrinseche ai modi di rappresentarsi della società. I regimi di visibilità di ogni epoca, e cioè l’insieme di relazioni tra il dicibile e il visibile in un concreto momento storico, dettano infatti i nodi di diffusione delle immagini. Dalla sua emersione nell’ambito della Storia dell’arte negli anni Ottanta, il concetto di “visibilità” è diventato una nozione chiave per ridefinire il rapporto tra artista, immagine e ricezione (Asselin, Lamoureux & Ross 2008).

La rappresentazione di corpi e identità non normate e la diffusione e ricezione di queste immagini è stata affrontata dalla teoria dell’arte (Delille 2021; Mechthild Fend 2011; Woodall 1997) ma soprattutto dalla teoria femminista (Jones 2006,

2012; Butler 1990; Pollock 1988; Timeto 2015) e dagli studi sul visuale (De Lauretis 1984; Mulvey 1989; Rose 1986), che hanno di fatto duramente criticato i modelli di visione che considerano il soggetto percepente come unitario, a-storico e universale. Tuttavia, la questione della circolazione di immagini di certe soggettività non normate continua a generare un acceso dibattito tutt'oggi. Crediamo dunque che uno sguardo ravvicinato su oggetti visivi e delle analisi concrete in chiave sia semiotica (cfr. Cosenza 2008; Demaria 2019; Marrone & Mazzucchelli 2019;) possa fornire nuove considerazioni sull'argomento. Per quanto ci si sia occupati di tracciare le modalità del dispositivo fotografico di trasformare i corpi e le soggettività (cfr. Baudry 1970; Eugeni 2015), a noi interessa situare questo argomento nel "campo allargato" delle teorie dell'immagine per comprendere i modi di iscrizione del soggetto nel discorso, le strategie testuali ed enunciate che sono in grado di restituire la soggettività del corpo mostrato, che a nostro avviso dipende in gran parte dai processi di generazione del senso generati dalla luce nell'immagine.

La modulazione della luminosità, di fatto, può rendere comprensibile ciò che si trova davanti all'obiettivo e instaurare una dialettica dell'apparire dove le condizioni di possibilità dei vari soggetti si giocano in una polarizzazione tra il "mostrarsi" e il "nascondersi" davanti all'obiettivo fotografico.

La nostra indagine di queste "visibilità precarie" (Asselin, Lamoureux & Ross 2008) partirà dallo studio specifico della luce nella sua funzione discorsiva di schermatura (Fontanille 1995), ma anche come elemento significante capace di rendere trasparente o di opacizzare il mezzo fotografico (Marin 2001). Infatti la nostra ipotesi è che – nonostante la luce renda il mondo visibile – essa possa essere sfruttata dai soggetti ritratti soprattutto per proteggersi attraverso un'operazione di cancellazione. La luce potrà dunque essere adoperata come "scudo" o "schermo" arrivando persino a cancellare delle parti riconoscibili del corpo del soggetto o accecando l'osservatore attraverso bagliori e riflessi. Il problema centrale che si affronta in questo saggio è dunque capire come la luce *significhi*, e cioè, in che modo le caratteristiche visive sul *piano dell'espressione* si aggancino a certi valori sul *piano del contenuto* che riguardano la soggettività di ogni figura (cfr. Calabrese 1985; Corrain 2004; Greimas 1984; Lancioni 2012; Mengoni 2021; Schapiro 1996;).

Le fotografie del corpus proposto, non esaustivo ma paradigmatico, ritraggono soggettività e sessualità spesso non rappresentate né nella sfera pubblica e istituzionale né all'interno della cultura visuale della società di inizi del Novecento, il che ha fatto sì che molti artisti dell'epoca abbiano sentito la necessità di rappresentarsi autonomamente. Interessa in particolare l'opera fotografica di figure come Claude Cahun o Marcel Basculard, la cui produzione artistica è stata inserita in genealogie molto specifiche a partire da una lettura biografica del loro operato che non tiene conto delle specificità medial, materiali e contestuali degli oggetti fotografici. Inesistente la letteratura che si soffermi sulle logiche del sensibile delle suddette immagini. Le loro fotografie sono state recepite come tabù fino alla riscoperta negli anni Ottanta, spesso relegate alla sfera privata, sono state considerate oscene e persino vietate dalle autorità. Basti pensare che fino alla nascita delle *identity politics* e della biopolitica¹ – che si è occupata a lungo dello studio del controllo dei corpi a partire dagli anni Ottanta – i termini usati per riferirsi a soggetti non normati erano rigidi, semplicistici e forzavano definizioni cariche di connotazioni negative come ad. es. "invertito" (cfr. Havelock 1894).

Insomma, come capire quali effetti di senso produce la luce nelle fotografie del nostro corpus e come funziona a livello di sistemi e processi di significazione? Per farlo dobbiamo partire da un'introduzione storica e di tipo media archeologico sul mezzo fotografico per comprendere la relazione tra luce, condizioni di visibilità e dispositivi di visualizzazione, per andare poi ad analizzare in modo semiotico le funzioni discorsive di questi elementi all'interno del corpus e far coesistere i due approcci trovando delle vie di compatibilità.

2. *Un passo indietro: una breve genealogia della fruizione di immagini "trasgressive"*

La fotografia è un mezzo che opera ai confini tra luce e ombra. Nella fotografia analogica, la presenza di luce nel momento della creazione dell'enunciato diventa *conditio sine qua non* per la produzione di immagini su pellicola fotosensibile. Il contatto diretto con la luce all'interno delle varie forme di rappresentazione apre dunque vie di leggibilità, nonostante nell'ambito di immagini "trasgressive" si abbia spesso cercato di mantenere il buio come garanzia di riservatezza. È nell'oscurità delle case dove le azioni considerate tabù avvengono, ma grazie alla modulazione di luce – e soprattutto a l'invenzione del flash ai sali di magnesio – che buio e ombra sono conquistati dai fotografi, che possono scattare giorno e notte. Prima della seconda metà dell'Ottocento la rappresentazione della nudità - elemento "trasgressivo" per eccellenza - era prerogativa della pittura, dei disegni e delle incisioni. Anche la fotografia, dalla sua nascita, ha iniziato a sperimentare con il nudo femminile², spesso usata per produrre materiale di sostegno per pittori. Da questo deriva il fatto che il corpo femminile sia quello ad essere più rappresentato in scene di nudo dove è chiaramente oggettivato e soggetto alla costrizione dello sguardo maschile (almeno prima della seconda metà del Novecento). Difatti nel 1860 la Francia diventa principale produttore ed esportatore di immagini fotografiche di natura erotica e pornografica nel mercato internazionale; da allora, queste immagini si conoscono come "French postcards" (McCauley 1994). Allo scopo di far luce sul rapporto tra dispositivo fotografico, luce e condizioni di visibilità, sembra utile fornire delle considerazioni sulla genealogia del mezzo fotografico al fine di introdurre le analisi che tratteremo nei paragrafi a seguire (§4, §5, §6). Se abbiamo brevemente delineato il modo in cui nascono le prime fotografie "trasgressive" in fotografia poco sopra, per quanto riguarda i dispositivi di visualizzazione, il *peep show* è un apparecchio antenato della macchina fotografica specificamente dedicato alla visione di corpi nudi. Attraverso un piccolo spioncino situato in una delle sue pareti, gli utenti possono osservare immagini normalmente vietate. Apparecchi di questo genere, comunemente usati durante festività e celebrazioni per essere usufruiti dalle comunità funzionavano come un dispositivo che, in parole di Erkki Huhtamo (2004: 48), «permetteva una trasgressione temporale dal comportamento abituale avvicinando i corpi del sesso opposto tra di loro attraverso lo sguardo». La scopofilia e la pulsione scopica (*Schau Trieb*), teorizzate da Freud all'inizio del secolo, risultano basilari per la genesi della perversione feticista dello sguardo (Freud 1905). Sentimenti di eccitazione o paura scaturiscono infatti dal guardare immagini erotiche e pornografiche, tutti affetti ancorati ad uno specifico contesto socioculturale che legittima i regimi di circolazione delle queste immagini.

A livello dell'enunciato, realizzare questi scatti richiedeva lunghi tempi di preparazione sia della luce e sia del materiale scenografico usato per arredare, infatti

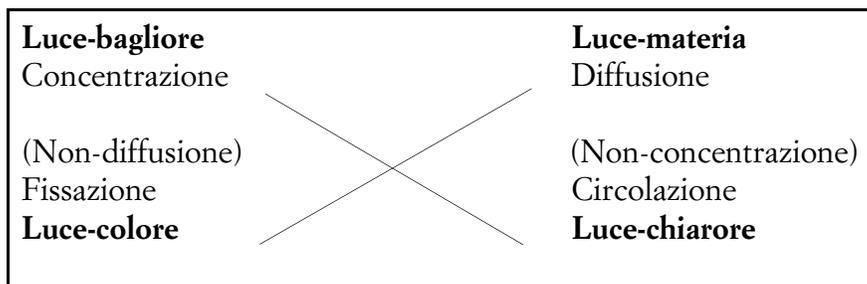
le fotografie erano ambientate in spazi del tipo *boudoir*. Bisogna considerare che le lastre fotografiche dell'epoca reagivano solo con molta luminosità, dunque gli atelier dove venivano realizzate le sessioni fotografiche spesso possedevano grandi terrazze, vetrate e lucernari che ne consentivano sia l'illuminazione naturale sia la riservatezza. Mentre nella pittura la modulazione della luce con la tecnica del chiaroscuro diventa elemento caratteristico di uno o dell'altro pittore o addirittura emblema di un genere pittorico, in fotografia è, oltre che indicatore di queste stesse questioni, condizione di possibilità capace di rendere visibile o opacizzare completamente la realtà ritratta, limitando persino il riconoscimento degli elementi interni.

Grazie all'invenzione della fotografia nell'Ottocento la seduzione attraverso l'immagine – una volta ottenuta la più fedele copia del soggetto ritratto rispetto alla pittura – diventa quindi *eccessivamente* reale. Con la fotografia, il nudo non era solo alla portata di tutti, ma era anche più esplicito: infatti il mezzo riusciva a rappresentare tutte le minuzie anatomiche del corpo, senza escludere dettagli ritenuti marginali e inizialmente negati dalla pittura (cfr. Solomon-Godeau 1986)³. Il tentativo del nudo dipinto di idealizzare il corpo si vede interrotto da una forte crisi della rappresentazione – forse indicativa di una crisi del corpo *in toto* – che la fotografia sembra ancor più accentuata grazie al suo essere indicale. Sarà solo nel Ventesimo secolo quando i teorici che si occupano di fotografia sposteranno l'argomento dalla crisi del corpo presente durante tutto l'Ottocento a un'idea di crisi del dispositivo fotografico (cfr. Baudry 1970). Sono interessanti le parole di Solomon-Godeau (1991: 232) quando nel considerare la fotografia erotica in modo molto cauto afferma che essa non sia una «mera estensione di un genere preesistente» in pittura o in litografia, ma insiste invece sul fatto che la fotografia erotica stabilisca un «nuovo paradigma visuale». Anche se in modo ridotto, è utile alle nostre argomentazioni dare conto di un momento dove il dispositivo della rappresentazione ha disposto e mediato lo sguardo dello spettatore facendo coincidere l'organizzazione dello spazio con un'organizzazione simbolica, provocando ciò che Stéphane Lojkin (2002) chiama «la cristallizzazione scopica» di corpi e soggettività.

3. La luce e la generazione del senso

In termini semiotici è possibile definire la forma discorsiva della luce, che ha infatti una forma testualizzata, individuabile e analizzabile se si seguono dei modelli di analisi testuale specifici. La luce come elemento significante è stata esplorata da Jacques Fontanille in *Sémiotique du visible* (1995), che si è occupato delle configurazioni semiotiche della luce in ambito visivo e ha definito un modello che ne rappresenta quattro possibili articolazioni. L'autore presenta delle categorie costitutive tali da permettere la descrizione degli «effetti di senso nati dalle interazioni (deittiche, modali, passionali, ecc.) tra l'attività percettivo-enunciativa di un soggetto e il gradiente dell'energia della luce» (Fontanille 1995: 27). Fontanille propone di considerare dunque quattro effetti di senso principali, ordinati a modo di sequenza per tradurre il passaggio dalla luce alla significazione: ci sono gli effetti di luminosità (*éclat*) che localizzano delle concentrazioni di energia, gli effetti di illuminazione (*éclairage*) che rilevano di una rappresentazione vettoriale dello spazio, gli effetti di colore (*couleur*) intesi come «una forma di occupazione dello spazio reso percepibile dalla luce» (*Ibid* 1995: 34) e infine la *lumière-matière*.

Se inseriti nel quadrato semiotico, modello che permette di rappresentare l'articolazione logica propria a tutte le categorie semantiche, l'opposizione semantica individuata da Fontanille *diffusione-concentrazione* nell'osservare le capacità espressive della luce dà luogo ai quattro effetti di senso sopra menzionati⁴.



Alcuni studiosi italiani si sono occupati di tracciare gli effetti di senso e di articolazione della luce in spazi di consumo (cfr. Ventura Bordenca 2010, 2022;), nel mondo del design e del marketing (cfr. Mangano 2015; 2018), nell'ambiente museale (cfr. Pezzini 2011) e ovviamente nell'ambito della rappresentazione pittorica (cfr. Barasch 1978; Choné 1992, 2001;), anche da una prospettiva greimasiana (cfr. Corrain 2016). Per farlo, molti di questi studi si basano infatti sul modello tensivo di Fontanille, che afferma che la luce può essere concepita come una molteplicità di manifestazioni che non si limitano alla classica concezione di una fonte di illuminazione proiettata su uno spazio in modo direzionale. Infatti, all'interno dei quattro effetti di senso che evidenzia l'autore, la *luce-bagliore* e la *luce-materia* si distinguono proprio dalla classica concezione di illuminazione direzionale. La *luce-bagliore*, dotata di una forte intensità, appare come una massa concentrata nell'immagine che mostra la sua natura temporale di puntualità e non continuità; il bagliore può, di fatto, sia apparire sia sparire in modo veloce. Dall'altra parte, la *luce-materia* è quella luce che non proviene da una fonte concreta e individuabile ma che si presenta invece diffusa tra gli oggetti. La *luce-materia* può modulare la superficie di questi oggetti e persino creare più zone d'ombra che di luce. L'effetto di *luce-colore* è contraddittorio nel quadrato semiotico alla *luce-materia*, questo perché dopo aver assorbito la luce, l'oggetto sembra emanarla esso stesso. Infine, l'effetto *luce-chiarore* è quello che presume l'esistenza di una fonte luminosa che renda le cose visibili perché irradiata in modo omogeneo. Il *chiarore* è dunque l'effetto prodotto da una luce generalizzata, che senza vertici di intensità, si diffonde in modo continuo sullo spazio della rappresentazione. Come nota Lucia Corrain (2016: 93) a proposito dei quadri al lume di notte:

La singolarità di questo genere pittorico si manifesta nella relazione che si determina con l'osservatore: la realtà oscurata e illuminata da un "picciol" lume, che ferisce "gagliardamente i corpi, in modo che non lasciavano appena scorgere altro che la parte che era direttamente allumata", costruisce, dal punto di vista spaziale, una rappresentazione da vicino, a tu per tu con lo spettatore.

Questa citazione di Corrain aiuta a mettere a fuoco l'idea che la luce instaura particolari modi di interazione con l'osservatore. Attraverso le nostre analisi dimostreremo come i vari effetti di senso previamente disposti sul quadrato costru-

iscano uno spettatore specifico, come segnino i confini della visibilità e della mostrazione delle identità biografico-referenziali dei soggetti ritratti.

4. Una classica “protezione” figurativa

La modulazione della luce in fotografia svolge tutt’oggi, a proposito della “mostrazione” o della protezione dell’identità referenziali dei soggetti, un ruolo fondamentale in termini biopolitici e critici. Basti pensare agli studi che tracciano il rapporto tra tecnologie di controllo e l’assoggettamento dei corpi dei migranti, soggetti marginali per eccellenza nella nostra contemporaneità che spesso agiscono nel buio, dove ormai le tecnologie sono abilitate a *vedere* (cfr. Coviello & Tagliani 2018). Come indica Paul Virilio nel suo *Stratégie de la déception* (1999), gli strumenti di visione come la fotografia e il cinema sono costruiti e lessicalizzati sul modello delle armi di fuoco. Infatti l’etimologia inglese del termine “*to shoot*” instaura una modalità di assoggettamento da parte da chi osserva dal mirino verso chi è osservato. La vulnerabilità di chi posa davanti all’obiettivo asseconda i discorsi legati all’oggettualizzazione del corpo divenuto merce di scambio lungamente esplorata da vari autori della critica femminista e mediologica ma anche dalla semiotica (cfr. Voto 2022). Già l’etimologia del termine rafforza l’idea per cui i soggetti che si espongono davanti all’obiettivo si trovano in una situazione di *apertura del sé allo* sguardo altrui. Se la tesi qui sostenuta che la luce non solo possa essere modulata per mostrare o velare l’identità del soggetto ma anche per “proteggersi” dello sguardo altrui, gli oggetti affrontati in questo paragrafo ci permetteranno di comprendere come, in assenza di una evidente materializzazione della luce concentrata nello scatto fotografico (quindi si tratta di scatti con luce diffusa), si debba sovvertire l’eccessiva mostrazione del corpo attraverso elementi figurativi classici che velano. Questa “protezione” figurativa avviene soprattutto in quelle fotografie da Jean-Marie Floch denominate “referenziali”, e cioè, in quelle che immagini che considerano la fotografia come supporto fotochimico della parola del mondo, e cioè, di una realtà trasparente senza filtri (Floch 1986). Un primo caso di importanza storica e che introduce gli effetti di senso delle varie gradazioni luminose è quello di E.J. Bellocq (Fig. 1), fotografo nato nel 1873 e conosciuto per lo più per la fotografia di nudi. Le sue immagini, create in ambienti domestici del quartiere a luci rosse di New Orleans e mirate a una diffusione controllata tra i clienti del fotografo, sono oggi esposte allo sguardo pubblico in musei e acquistabili in gallerie. Al contrario delle tradizionali immagini di donne tra tendaggi, fiori e belle *mise-en-scène* perfettamente controllate, le donne ritratte da Bellocq appaiono rilassate e in ambienti molto casalinghi, con una sessualità spesso spersonalizzata, privata di passioni e sentimenti. A questo proposito Abigail Solomon-Godeau (1986) nota come «lo sguardo di queste donne è raramente l’espressione invitante e compiacente che segnala la complicità tra il soggetto desiderante e l’oggetto del desiderio». La riscoperta negli anni Cinquanta dell’opera di Bellocq da parte da Lee Friedlander suscitò scalpore, soprattutto quando si osservò che qualcuno avesse cancellato molti dei volti delle modelle mentre le fotografie erano ancora umide, azione di censura successivamente attribuita al fotografo stesso. Nonostante la maggior parte delle modelle (per lo più donne che dovevano prostituirsi per sopravvivere) siano sempre rimaste nell’anonimato, non sempre vi era in queste immagini un volto riconoscibile prima dell’attività di censura. È evidente come, in base ai quattro effetti di senso evidenziati da Fontanille,

in questo scatto ci si trovi davanti a una diffusione omogenea della luce nello scatto che permette di visualizzarne tutte le sue parti con dettaglio (*luce-chiarore*). Laddove c'è densità figurativa ed è percepibile il corpo con una grande densità iconica grazie alla trasparenza dello scatto, le donne adoperano elementi figurativi come maschere o tendaggi per schermare la propria identità, poiché le fotografie si fanno portatrici di un intenso rapporto di presenza instauratosi tra referente e la sua immagine (cfr. Krauss 1977). Più il medium si rende trasparente, più c'è un'apertura figurativa dell'immagine che lascia in balia dello sguardo l'operazione di riconoscimento.



Fig. 1. Ernest J. Bellocq, *Untitled*, c. 1912, Gelatin silver printing-out-paper print, printed 1966-69, 23.8 × 19.1 cm, © 2023 Lee Friedlander

Se analizziamo un corpus limitato ma paradigmatico dell'uso della fotografia analogica e i rispettivi effetti di senso prodotti dalla modulazione di luce negli scatti, il lavoro di Pierre Molinier diventa molto pertinente per comprendere in modo preciso quali articolazioni di senso si producono negli scatti di una soggettività storicamente identificata come non-normata. Fino alla seconda metà degli anni Settanta il lavoro di Pierre Molinier (1900-1976) è conosciuto soltanto da una piccola cerchia di persone. Il soggetto degli scatti, in questo caso Molinier stesso, si ritrae in ambienti domestici aprendo completamente allo sguardo altrui il suo corpo *in travesti* (Fig. 2). Le posizioni provocatorie che assume l'autore mettono in luce alcune parti del proprio corpo piuttosto che altre, e attraverso il controllo del grado di fotosensibilità della pellicola riesce ad "schiarire" o "illuminare" in modo eccessivo la sua epidermide, cancellando qualunque tipo di imperfezione o muscolatura. La pelle viene levigata fino a diventare una massa bianca che emerge dallo scatto senza dettagli né grana. Questo corpo, evidentemente "sovraesposto", sembra emanare da sé la luce che ha previamente assorbito, producendo un effetto di senso che Fontanille individua come *lumière-matière*. Si può dire che

più il corpo si mostra nella sua totalità figurativa, più la strategia di copertura e protezione diventa anch'essa di tipo figurativo. Le rappresentazioni di questi soggetti con sessualità "senza nome" includono elementi protettivi che coprono i loro corpi e che spesso operano alla soglia tra il visibile e l'invisibile. Svariati "elementi-soglia" come tende, porte o finestre popolano lo spazio della rappresentazione di soggettività catturate nel momento della loro massima apertura e "mostrazione" corporale; quasi come se fosse necessaria una via d'uscita per lo sguardo di chi osserva che, tutto d'un tratto, entra in contatto con un effetto di realtà pungente.



Fig. 2. Pierre Molinier, Autoportrait au loup, jambes levées, au bouquet et au haut de forme, circa 1955, Tirage argentique d'époque, 8,5 x 10 cm, © Galerie Christophe Gaillard

5. Protezione plastica: l'indeterminazione

La fotografia partecipa alla grande fantasia di rendere il mondo visibile; dal punto di vista della "correttezza" fotografica si dovrebbe dunque rifiutare tutto ciò che ostacola la visibilità come lo sfuocato, la luce eccessiva o insufficiente, anche se la manipolazione dell'errore fotografico ha evidenziato come essi siano stati assorbiti e usati dagli artisti come parte del loro linguaggio espressivo (Cheroux 2009). La luce, spesso diretta causa di ciò che viene considerato come un errore, è analizzata da diversi studiosi, ma ci appare illuminante ciò che nota Joan Fontcuberta (2018: 112) a proposito dell'uso del flash negli autoritratti allo specchio (e cioè due elementi che da sempre si sono trovati ad interagire in fotografia). Fontcuberta rileva come l'uso sbagliato del flash da parte dei "profani" della fotografia quando si posizionano davanti a uno specchio produca dei potenti controluce che velano zone dell'inquadratura e che danno origine a strani bagliori fantasmatici. La luce, che dovrebbe rendere intelligibile l'immagine, se portata al suo estremo può dunque accecare la fotocamera e l'osservatore, garantendo in cambio l'anonimato di chi si espone. Nei riflessogrammi digitali che menziona Fontcuberta (*Ibid* 2018), la massa bianca che rende il volto invisibile costituisce la traccia visiva della condizione di esistenza della fotografia, del proprio gesto di produzione. Il bagliore diventa occasione di riformulazione della consapevolezza autoriale nel

momento in cui scatti dove visi e corpi coperti da queste macchie vengono usati a proprio favore per conservare l'anonimato. Questo incontro-scontro tra due superfici che ricevono la luce, viene esaminato da Jacques Fontanille a proposito della riconfigurazione eidetica dello spazio prodotta dalla luce:

Per identificare la forma dell'altro corpo nella scena, la vista "nota" la zona di contatto tra la luce (l'attante fonte de la visione) e gli ostacoli materiali che occupano il campo di visione (gli attanti del controllo della visione). Si tratta sempre dell'esplorazione di una zona di contatto, ma tale zona, nella quale si profilano le forme, può anche essere una zona di conflitto: la luce attraversa o meno l'ostacolo (ci sono ostacoli trasparenti, traslucidi e opachi); può essere "rimbalzata" immediatamente da ostacoli brillanti o riflettenti, può essere una luce incompleta che ritorna con ritardo (ostacoli assorbenti). Le varietà del conflitto tra la luce e la materia permettono di specificare le proprietà eidetiche dell'involucro esplorato. (2004: 148)

I bagliori sono vere e proprie immersioni nella sostanza fotografica, riformulazioni del visibile che mettono in gioco le varie vie di leggibilità dell'immagine. Se gli effetti di luce sono "concentrati" fino a formare delle macchie dense, sature e illuminate, la semiotica plastica si dimostra lo strumento adatto per comprenderne le logiche sensibili. Questo perché, in parole di Floch «l'immagine è concepita come un oggetto di senso nella misura in cui l'estensione della superficie che essa occupa è trasformata dalle differenze di valori, di colori e di forme. È così che diviene uno spazio suscettibile di supportare la significazione». (Floch [1986] 2018: 23)



Fig. 3. Katharina Sieverding, *Transformer 1 A/B*, 1973, 2 c-Prints, acrylic, steel 190x125 cm, © Richard Saltoun

Questa zona di conflitto tra la luce e l'oggetto che si incontra nella superficie del *piano dell'espressione* è evidente nelle immagini proiettate in loop dell'installazione *Transformer* (1973) (Fig. 3) di Katharina Sieverding (1944), dove alcuni lineamenti del volto dell'artista sono erosi dalla luce fino a quasi sparire dall'immagine. Nelle immagini quegli angoli fumosi, bui o neri, dove non si vede nulla, pare che la fotografia non *significhi* nulla. In svariate occasioni teorici dell'arte hanno dimostrato come le campiture monocrome si facciano carico di importanti investi-

menti di senso fino a rappresentare l'infigurabile (cfr. Marin 1970; cfr. Didi-Huberman 1990; cfr. Corrain 2016: 103). Questa fotografia, che potremmo chiamare *mitica*⁵ (Floch 1986), si apre ad investimenti di significato altri grazie a questo suo effetto di *luce-colore*. Infatti il corpo sembra assorbire e trattenere la luminosità che poi "spinge" verso fuori di sé. Riprendendo l'idea di conflitto attanziale sviluppata da Fontanille, ci sembra che, in base al grado di penetrazione della luce e l'assorbimento di essa da parte della materia corporale che incontra in questo scatto, ci sia una testimonianza del conflitto e interazione attanziale sul piano sia figurativo sia plastico dell'immagine. Infatti, la pelle del corpo e la pelle dello scatto – la pellicola – sembrano ostacoli che ritengono la luce dentro di essi, e che nel farlo performano un ruolo modale (se li consideriamo come attanti) che riguarda assorbire e ritornare la luce lentamente, supponendo qui un equivalente alla modalità di un "volere". Così come vi sono presenti degli effetti di insondabili sfondi anonimi o nelle grandi estensioni di colore, in quest'immagine zone bianche nate dalla sovraesposizione sembrano riferire a una indefinizione e mutazione del volto sul piano del contenuto, a una idea di evoluzione graduale cancellazione delle fattezze dell'individuo. La luminosità estrema "brucia" tutti quei tratti identitari distintivi che dovrebbero distinguere questo soggetto, dando luogo ad un volto pressoché anonimo, tendente al non-umano. Attraverso la sovrapposizione di due o più scatti dove la maggior parte degli elementi del volto appaiono quasi assenti, sono solo gli elementi accentuati dall'artista con il trucco ad emergere da questo sfondo etereo. Grazie all'immagine "bruciata" la Sieverding si costruisce un volto quasi informe che la libera dai valori astratti di cui solitamente si farebbe portatrice, la sua identità biografica rimane cancellata dalla troppa esposizione alla luce.

6. Protezione plastica: la miglior difesa è un buon attacco

Nello spettro che spazia da una massima definizione iconica dell'immagine e una sovraesposizione della luce, si è osservato come in alcuni casi questi elementi luminosi si concretizzano in formanti plastici più o meno uniformi e compatti generati dalla capacità riflettente degli oggetti colpiti dalla materia luminosa. Questi formanti sono bagliori o riflessi che si materializzano sulla pellicola fotografica che Peter Geimer chiamerà «accidenti fotografici» (Geimer 2018). Geimer, che si è occupato ampiamente di tracciare il valore semantico dell'accidente in molte immagini, scrive:

Dal punto di vista dei fotografi, la comparsa di disordini semina confusione. Per evitarli, dobbiamo cercarli, ma per cercarli, dobbiamo produrli. Ma è proprio questo che, in senso stretto, è impossibile: i disturbi sono infatti ciò che per eccellenza non si può produrre. Si verificano: la loro caratteristica è quella di non essere intenzionali. (Geimer 2002 :211)

Conosciuta soprattutto per le sue fotografie, Claude Cahun (1894-1954) è una figura eclettica che indaga un'idea di fluidità di genere *ante litteram* e propone l'esistenza di un terzo sesso *neutro*. Riscoperta solo negli anni Ottanta, è coeva ai surrealisti che sperimentano con la luminosità come elemento generatore di nuove estetiche e poetiche. Bisogna considerare che nel momento storico di produzione di *Studio for a Keepsake*, e in generale negli anni Venti e Trenta del Novecento, il bagliore diventa bruciatura e solarizzazione, prodotto intenzionalmente dai sur

realisti per creare un effetto produttore di «convulsioni nell'immagine» che ne risemantizza le forme (Baqué 1998). Contrariamente a questo, Cahun non produce nessuno scatto cercando intenzionalmente effetti di solarizzazione “alla Ubac”, eppure i riflessi prodotti accidentalmente si fanno portatori di senso. Questo è il caso di una fotografia paradigmatica della serie *Studio for a Keepsake* (1932) (Fig. 4), che può evidenziare con estrema chiarezza questa operazione dialettica di mostrazione – protezione di cui ci stiamo occupando in questa sede.



Fig. 4. Claude Cahun, *Studio for a Keepsake*, 1932, © Jersey Heritage Trust.

La fotografia è parte di una serie di cinque che formano parte dei molteplici scatti realizzati insieme alla compagna Suzanne Malherbe. Nell'immagine una giovane Cahun si richiude all'interno di una campana di vetro posizionata sopra un tavolo e davanti a uno sfondo creato per l'occasione. Il suo volto, confinato dentro l'elemento vitreo, è da noi percepito solo grazie al fatto che il corpo dell'*operator* vi si sovrappone, creando una zona d'ombra delle sembianze chiaramente antropomorfe che, spezzando il riflesso e intersecandolo a una densa massa oscura d'ombra, permette l'emersione del volto dell'artista. Come nota Lucia Corrain, «mediante i differenti gradi di visibilità-luminosità, la superficie pittorica è animata da una tensione, da un dialogo: in ogni caso, è significativo che alcune parti siano valorizzate e altre meno» (2016: 98). E ancora Corrain, «ne consegue che la luce viene ad assumere una precisa responsabilità nel creare una gerarchia tra le cose rappresentate. Essa è il polo valoriale, è una “componente” sintattica investita semanticamente» (2016: 98). L'autrice ci fa comprendere altresì come l'osservatore venga “costruito” proprio dalla messa in forma di queste fonti luminose

nel corpus da lei analizzato. Nel nostro caso, la sovrapposizione spaziale dei due corpi rende l'oggetto campana di vetro un attante che da conto di un conflitto attanziale tra l'oggetto traslucido che vorrebbe *far vedere* ma che, sottoposto alla luce che invece ne rende la superficie opaca, diventa il luogo di un conflitto, risolto soltanto dall'ombra del corpo posizionato davanti alla finestra. Luce ed ombra si scambiano i classici ruoli che performano, l'una qui opacizza e l'altra fa vedere. Nello svolgersi di questo conflitto sensibile la traccia di un bagliore rimane in superficie. Questo bagliore, non solo stabilisce un rapporto *io - tu* proiettando un *débrayage* che rende manifesta la situazione dell'enunciazione (enunciazione enunciata), ma produce altresì dei silenzi visivi, per dirla in termini mariniani (Marin 2001). Nello specifico, la luce catturata nel suo avvenire di quel tempo presente, diventa *punctum* barthesiano che ancora lo sguardo fenomenologico dello spettatore, aprendo una breccia nella superficie trasparente dello scatto. Il *punctum* (un particolare o dettaglio) qui è intensità, è «l'enfasi straziante del noema (è stato), la sua raffigurazione pura» (Barthes 1980: 95). Il *punctum* barthesiano denota infatti quella «fatalità che nella fotografia mi punge, che mi ferisce, mi ghermisce», un'esplosione che provoca una piccola apertura nella trasparenza della foto (Barthes 1980: 28). L'immagine di Cahun è "incorniciata" dalla sagoma in uno sfondo bianco e accecante che potrebbe diventare un secondo sfondo autonomo. In questo gioco di *mise en abyme* di cornici e volti, il bagliore diventa sincope dell'enunciazione, e la fotografia ritorna su sé stessa attraversando la sua specificità materica.



Fig. 5. Marcel Bascouard, *Pose 7*, 3 Maggio 1971, © Galerie Christophe Gaillard.

L'ultima fotografia in analisi, utile per comprendere come la luce in quanto accidente fotografico sia capace di aprire ad una lettura di ciò che è semanticamente produttivo nell'immagine, è il ritratto *Pose 7* (Fig. 5) di Marcel Bascouard (1913-

1978). Artista che la storia dell'arte ha provveduto a delineare come un travestito *sui generis*, è stato inquadrato dalla letteratura storico-artista come una figura turbata dall'assassinio della madre fino a diventare folle. Clochard per scelta, Bascouard scambia i suoi disegni di paesaggi per pezzi di stoffa che userà per farsi cucire gli abiti che indossa nelle fotografie. Di fronte all'autore degli scatti rimasto anonimo, Bascouard inscena la stessa posa per anni, salvo rare eccezioni. A proposito ancora della distinzione delle tipologie enumerate da Floch (1986) per delineare il rapporto del linguaggio alla realtà all'interno del discorso fotografico, questa è una fotografia sostanziale che mira al «grado zero della scrittura». Ci riferiamo quindi a una fotografia che rifiuta ogni intervento da parte del fotografo e che instaura una forte tensione con il reale attraverso l'attivazione di una "visualità aptica". Grazie all'effetto di diffusione della luce sullo scatto, questa esalta la morfologia dell'abito di Bascouard rendendolo quasi tattile e fornendo all'osservatore un'idea di rigidità. Questo soggetto vulnerabile, costretto allo sguardo giudicante degli abitanti della piccola cittadina di Bourges in cui abita, si costruisce, a nostro avviso, un *sur-corpo* (Stoichita 2019: 169) attraverso la luce che si riflette sull'abito che copre completamente il suo corpo referenziale, lasciando in vista soltanto il volto. Più si mostra nella sua immagine biografico-referenziale, più si copre il corpo che forse vorrebbe modificato. Le stoffe che Bascouard usa cambiano con gli anni, diventando esse sempre più rigide verso la fine della sua vita. Più invecchia, più duro e meno malleabile diventa il materiale del suo *sur-corpo* simulacrale. I materiali simil plastici usati nella sua gioventù e quegli del cuoio hanno la capacità di riflettere la luminosità proveniente dalla macchina fotografica creando dei bagliori diffusi e tenui che sembrano essere emanati dalla materia stessa, e che sembrano rendere "corazzato" l'abito indossato, aumentando di conseguenza sia la protezione del suo corpo referenziale e "attaccando" lo sguardo dell'osservatore.

7. Conclusioni

Le brevi analisi si sono concentrate su ciò che c'è di semanticamente produttivo nell'immagine, il punto dove esse si aprono al figurabile, e cioè, ad altri investimenti di senso al di là dei loro significati iconologici e nominabili al fine ultimo di comprendere le articolazioni di senso prodotte dai diversi effetti di luce sull'enunciato. Le analisi evidenziano come le immagini mostrino corpi *altri* messi in scena alla mercé dello sguardo altrui ma nel farlo propongono configurazioni plastiche di protezione delle loro stesse identità biografico-referenziali attraverso una copertura figurativa, attraverso la cancellazione delle parti o di una nuova conformazione eidetica che crea delle zone di protezione.

Gli effetti di luce prima osservati (§4, §5, §6) diventano figure che, proprie del *piano dell'espressione*, producono senso nel momento in cui entrano in rapporto con degli elementi del *piano del contenuto*, che è quello che ci siamo apprestati a dimostrare in questo articolo. Talvolta la luce entra con violenza nello scatto e penetra la carne, talvolta rimane dentro cancellando il volto dei soggetti o viene espulsa da elementi riflettenti. Nel caso di Bellocq, la luce performa una sua funzione discorsiva più classica di *luce-chiarore*, mentre già dallo scatto di Molièr osserviamo come la luce diventi elemento plastico significativo, andando a conformare un effetto di *lumière-matière*. Segue l'analisi di Sieverding, dove la luminosità produce specifiche masse cromatiche dense che in modo discontinuo

cancellano i formanti figurativi dello scatto. Infine abbiamo analizzato lo scatto di Claude Cahun, dove un forte bagliore attraverso la sostanza fotografica e produce un evidente *débrayage* enunciazionale. L'animazione atanziale di questi oggetti inorganici – come il vetro di Cahun o l'abito di cuoio di Bascouard – modellano alcune delle caratteristiche stesse del corpo degli artisti; inoltre la percezione di questa luce che viene riflessa dai vari elementi innesca dei *débrayages* temporali, laddove la percezione di quest'ultima è dissociata dal momento dell'emissione originale. La luce, che dirige il nostro sguardo, modula le strategie di accessibilità e di inaccessibilità del soggetto, generando di conseguenza effetti di presenza e assenza propri a ogni testo. Oltre alle classiche marche enunciative deittiche reperibili nelle immagini, questi elementi luminosi – elementi periferici che sono scarti della figurazione – sono investiti anch'essi dalla soggettività e agentività del soggetto. Elementi instabili come luci, bagliori e riflessi sono immortalati nell'immagine nel momento del loro farsi, talvolta diventano il *punctum* dell'immagine, attivando appunto un'idea di tattilità, anch'essa associata al feticismo dello sguardo. A partire da una modellazione della luce che esce della macchina fotografica e da una conseguente proiezione sulla scena, le immagini si “aprono” o si “chiudono” visivamente; il bagliore stabilisce un punto di accesso all'immagine che però preclude – in alcune occasioni – la leggibilità degli elementi che vi stanno sotto, diventando in un assalto allo sguardo dello spettatore.

La modernità è sia il luogo della figurazione sia il luogo della deturpazione per eccellenza, dove *topoi* come questo possono essere impiegati per difformare o deidealizzare la figura umana. Nel caso delle fotografie da noi analizzate, l'abbagliamento è una deturpazione di questa sorgente luminosa che fa immagine, e che in questo caso rende la materia fotografica manifesta. Ed è proprio nella dimensione materica dell'oggetto dove queste immagini prendono corpo, e dunque il luogo vitale della produzione di senso, luogo dove la figurabilità non offre mai un unico senso di lettura. L'abbagliamento può distruggere e trasfigurare, oppure mettere a fuoco e condensare all'interno del proprio involucro una figura umana ritagliando e scolpendo delle parti. Laddove la figura si apre nel suo “mostrarsi in modo trasparente e figurativo”, la fotografia si “chiude” in modo plastico. Laddove c'è completa visibilità del corpo nudo, il volto incontra la necessità di essere coperto per garantire l'anonimato, ma laddove il volto è l'elemento ad essere percepibile in modo diretto, è l'opacità mediale che entra in gioco per schermare il soggetto in questione.

Bibliografia

-
- Asselin, Olivier, Lamoureux, Johanne & Ross, Christine (a cura di)
2008 *Precarious Visualities*, McGill-Queen's University Press, Montreal.
- Baqué, Dominique
1998 *La photographie plasticienne: un art paradoxal*, Paris, Éditions du regard. Barasch, Moshe
1978 *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York, New York University Press.
- Barthes, Roland
1980, *La Chambre claire. La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Gallimard-Seuil. (tr. it. La Camera Chiara: Nota sulla Fotografia, Torino, Einaudi 2016).
- Baudry, Jean-Louis
1970 *Effets idéologiques produits par l'appareil de base*, in "Cinétique", 1970, 7-8. (tr. it. "Effetti ideologici prodotti dall'apparato di base", in Ruggero, Eugeni & Avezzi, Giorgio (a cura di), in «Il dispositivo. Cinema, media, soggettività», La Scuola, Brescia 2017)
- Butler, Judith
1990 *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, New York, 33. (tr. it. Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità, Laterza, Roma-Bari 2013)
- Calabrese, Omar
1985 *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Roma-Bari, ed. Laterza.
- Chéroux, Clément
2009 *L'errore Fotografico: Una Breve Storia*. Torino, Einaudi.
- Choné, Paulette
1992 *L'atelier des nuits*, Nancy, Press Universitaire.
2001 *L'âge d'or du nocturne*, Paris, Gallimard.
- Corrain, Lucia
2016 *Il Velo dell'arte*, collana "I libri di Omar" Serie Rossa, Siena, La Casa Usher 2022
- Corrain, Lucia (a cura di)
2004 *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, Roma, Meltemi. Corrain, Lucia & Fabbri, Paolo
2001 *Louis Marin, Della rappresentazione*, in Corrain, Lucia (a cura di) Meltemi, Roma.
- Coscenza, Giovanna
2008 "La donna trans-age", in Mascio, A. (a cura di), in «Visioni di moda», Milano, Franco Agnelli, pp.74-94.
- Coviello, Massimiliano & Tagliani, Giacomo
2018 "Le intensità variabili del terrore: migranti e terroristi nel mediascape contemporaneo", in «Fata Morgana», XI, 34, pp. 111 - 128.
- De Lauretis, Teresa
1984 *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, Indiana University Press.
- Dellile, Damien
2021 *Genre Androgyne*, Brepols Publisher, Turnhout Belgium.
-

- Demaria, Cristina & Tiralongo, Aura
 2019 *Teorie di genere: femminismi e semiotica*, Milano, Bompiani Campo aperto.
- Didi-Huberman, Georges
 1990 *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris 1990; (tr. it. "Beato Angelico, Leonardo", Milano 1991 e "Fra' Angelico. Figure del dissimile", Abscondita, Milano 2009).
- Eugeni, Ruggero
 2015 *La condizione postmediale*, Brescia, La Scuola.
- Fend, Mechthild
 2011 *Les limites de la masculinité. L'androgynie dans l'art et la théorie de l'art (1750-1850)*, series: Textes à l'appui / Genre & sexualité. Paris, La Découverte.
- Floch, Jean-Marie
 1986 *Les formes de l'empreinte, Périgieux*, Pierre Fanlac (trad. it. 2018. *Forme Dell'impronta: Cinque Fotografie Di Bill Brandt Henri Cartier-Bresson Robert Doisneau Alfred Stieglitz Paul Strand*, in Mangano, Dario (a cura di). Roma: Meltemi).
- Fontanille, Jacques
 1995 *Sémiotique du visible: des mondes de lumière*, Paris, PUF.
 2004 *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- Fontanille, Jacques & Zilberberg, Claude (a cura di)
 1998 *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
- Fontcuberta, Joan
 2016 *La Furia de las imágenes*, Barcelona, Galaxia Gutemberg. (Ed. consultata, tr. it. *La furia delle immagini. Nota sulla postfotografia*, Torino, Einaudi, 2018).
- Foucault, Michel
 2004 *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France 1978-79*, in Senellart, Michel, Ewald, François & Fontana, Alessandro (a cura di), Paris, Gallimard-Seuil.
 1976 *Storia della sessualità, Volume 1: Volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli 2013.
- Freud, Sigmund
 1905 "Tre saggi sulla teoria sessuale", in Musatti, C. L. (a cura di), in «Opere», vol. IV, Torino, Bollati Boringhieri 1982.
- Geimer, Peter
 2002 "Qu'est ce qui ne fait pas l'image? Troubles dans la référence" in Alloa, Emmanuel (a cura di), in «Penser l'image III: Comment lire les images?», Paris, Le presses du réel 2017.
 2018 *Inadverted Images: A History of Photographic Apparitions*. University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226471907.001.0001>.
- Greimas, Algirdas Julien
 1984 "Sémiotique figurative et sémiotique plastique" in «Actes sémiotiques», Documents, vol. 60.
- Havelock, Ellis
 1894 *Man and Woman. A Study of Secondary and Tertiary Sexual Characters*, Houghton Mifflin, University of Michigan.
- Huhtamo, Von Erkki
 2004 "Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen", in «ICONICS: International Studies of Modern Image», vol. 7.
- Jones, Amelia
 2006 *Self Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject*, New York, Routledge.
 2012 *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, New York, Routledge.
- Krauss, Rosalind
 1977 "Notes on the Index: Seventies Art in America" in «October» Vol. 3 (Spring), The MIT Press, pp. 68-81.
- Lancioni, Tarcisio
 2012 *Il senso e la forma. Semiotica e teoria dell'immagine*, Firenze-Lucca, La Casa Usher.
- Lojkine, Stéphane
 2002 *La Scène du roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand-Colin & VUEF.
- Mangano, Dario
 2015 "L'anima del commercio alimentare. Pubblicità, brand, comunicazione", in Marrone, Gianfranco (a cura di), in «Buono da pensare», Roma, Carocci, pp. 66-100.
 2018 *Che Cos'è La Semiotica Della Fotografia*. Roma: Carocci.

- Marin, Louis
 1970 *Signe et représentation: Philippe de Champaigne et Port-Royal*. In «Annales. Économies, sociétés, civilisations». 25 année, N. 1. pp. 1-29.
- 1994 *L'Être de l'image et son efficace*, in «Des Pouvoirs de l'image. Gloses», Paris, Seuil: pp. 9-22
- Marrone, Gianfranco
 2008 "Cultura/natura, città/campagna: il caso GNAC", in G. Marrone, I. Pezzini, a cura, «Linguaggi della città», Roma, Meltemi.
- Marrone, Gianfranco & Mazzucchelli, Francesco (a cura di),
 "Forme di Vita/Forme del Corpo: studi di caso", in «Versus, Quaderni di studi semiotici» 1/2019, pp. 3-8, doi: 10.14649/94096.
- McCauley Elizabeth, Anne
 1994 *Industrial Madness Commercial Photography in Paris 1848-1871*. New Haven: Yale University Press.
- Mengoni, Angela
 2021 "Visual Semiotics" in Purgar Krešimir, "Palgrave Handbook of Image Studies", Cham Switzerland: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-71830-5>.
- Mulvey, Laura
 1989 *Visual and other pleasures*, Bloomington, Indiana Univ. Press.
- Pezzini, Isabella
 2011 *Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari, Edizioni Laterza.
- Pollock, Griselda
 1988 *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London and New York: Routledge.
- Rose, Jacqueline
 1986 *Sexuality in the Field of Vision*, London - New York, Verso 2005.
- Schapiro, Meyer
 1996 *Semiotics of Visual Language*, New York, Braziller; (tr. it. *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi 2002).
- Solomon-Godeau, Abigail & Oldoini, Virginia
 1986 *The Legs of the Countess De Castiglione Photographed by Mayer & Pierson, and the Commodification of the Feminine*, Cambridge Mass, Institute for Architecture and Urban Studies.
- 1991 "Reconsidering Erotic Photography" in «Photography at the Dock: Essays on Photographic History Institutions and Practices», ed. Minneapolis, University of Minnesota Press. p. 232.
- Stoichita, Victor Ieronim
 2019 *Des Corps: Anatomies Défenses Fantômes*, Genève, Droz.
- Timeto, Federica
 2015 *Diffractione Tecnospaces: A Feminist Approach to the Mediations of Space and Representation*, Ashgate, Farnham.
- Ventura Bordenca, Ilaria
 2010 "Ombre e luci sulla piazza: cicliche trasformazioni di uno spazio pubblico. Il caso di Piazza Politeama a Palermo", in «Tecnoscienza. Italian Journal of Science and Technology Studies», n.2.
 2022 "Ideologie e culture della vendita: luci e spazi al supermercato" in «E/C», vol. 34, pp. 72-90
- Virilio, Paul
 1999 *Stratégie de la déception*, London, Verso 2000.
- Voto, Cristina
La sexualidad del rostro: revelación artificial y desprogramación material" (The Sexuality of the Face: Artificial Revelation and Material Deprogramming). <http://dx.doi.org/10.35659/designis.i36p129-138>. In «deSignis - Journal of the Latin American Federation of Semiotics», 36. ISSN: 1578-4223, 2022.
- Woodall, Joanna
 1997 *Portraiture: facing the subject*. Manchester-New York, Manchester University Press.

Note

¹ Non sarà fino a metà degli anni '70, grazie agli studi Foucaultiani sulla biopolitica e le prime rivoluzioni femministe e antirazziste, quando si legittimerà l'inclusione di soggettività non normative nella rappresentazione (Butler 1990; Foucault 1976; De Lauretis 1984; Mulvey 1989). Dalla seconda metà del Novecento in poi l'inclusività delle minoranze nella sfera del visibile andrà ad ampliarsi fino ad abbracciare la "recente" considerazione verso le raffigurazioni di soggetti diversamente abili.

² A partire dagli anni '30 del Novecento inizieranno ad apparire alcune fotografie di nudi maschili nella scena artistica grazie al lavoro di fotografi come George Hoyningen-Huene, o negli anni 1950 Herbert List. Ad ogni modo, l'immagine erotica maschile vedrà la luce già nel 1900 con il lavoro Wilhelm von Gloeden.

³ Casi eccezionali come *L'origine del mondo* (1866) di Gustave Courbet sono dimostrazioni di un fare embrionale che ancora non si era stabilizzato nella normatività delle rappresentazioni dell'epoca. A questo proposito Solomon-Godeau dice: "Queste prime fotografie di nudo includono non solo peli pubici, ma piedi sporchi e, cosa forse più inquietante, il volto della donna reale, spesso includendo il suo sguardo diretto e privo di fascino". (Solomon-Godeau 1986: 98)

⁴ La traduzione di questo quadrato è tratta da Marrone (2008).

⁵ In base alle tipologie definite da Floch, "mitica" si intende quella fotografia che si apre ad un discorso secondo rispetto a ciò che di riconoscibile figurativamente vi è nell'immagine (Floch 1986).

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.