

**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 Brouillon 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*

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

---

Quando la fotografia digitale ha cominciato ad affermarsi, il dibattito intorno a questa cosiddetta rivoluzione, sia in semiotica sia al di fuori di questo ambito disciplinare, si è focalizzata quasi unicamente su un aspetto: il problema della riproduzione della realtà. E dunque, in termini semiotici, del referente. Per moltissimi commentatori ciò che veniva messo drammaticamente in discussione dalla tecnologia era il valore dell'immagine fotografica, quella "essenza" che Barthes aveva riconosciuto nell'"è stato" che solo una riproduzione fotochimica sembrava assicurare. Sostituire l'elettronica alla chimica, i bit ai granuli di nitrato d'argento, sarebbe stata la fine della fotografia in quanto testimonianza, e con essa della realtà. Disciolta, come tutto il resto, nel cyberspazio. O almeno, così sostenevano i (tanti) apocalittici, preconizzando ancora una volta la morte di un'arte.

Non è andata così. Non solo la fotografia è ancora lì e, anzi, le immagini si moltiplicano esponenzialmente insieme alle macchine fotografiche e agli appassionati che le comprano e le usano, ma anche i discorsi che la riguardano lo fanno, come testimonia l'enorme impulso alla produzione editoriale di questi ultimi anni. Peraltro, alle fotografie si continua a credere (o a non farlo), e non per stolidità ingenuità, semmai per un'accresciuta competenza nel discernere il posticcio. Ritocchi, rielaborazioni e infingimenti d'ogni genere vengono smascherati ben più rapidamente di quanto non si facesse agli albori della fotografia.

Trauma superato e integrati accontentati insomma, se non fosse che il lungo percorso di autoanalisi ha fatto dimenticare che tra analogico e digitale la questione non è affatto solo quella della natura del segno fotografico e del suo rapporto con il referente. Chiunque si interessi di fotografia sa benissimo che non soltanto l'analogico non è affatto scomparso ma che, dopo un periodo di relativo silenzio, è tornato. Rin vigorito, peraltro, dal confronto con quel digitale che, nel frattempo, è diventato dominante. Moda? Certamente sì, ma non solo. Lo dimostrano, oltre alla persistenza dei prodotti della cultura analogica, anche l'abbondanza di siti, blog e pagine social in cui se ne discetta a più non posso. Ma anche gli infiniti tutorial che insegnano a caricare pellicole, stimare la corretta esposizione e stampare da sé le proprie immagini. Ovvero quello che, qualche tempo fa, qualunque vero appassionato sapeva fare perfettamente.

Così è divenuto chiaro ciò che, a ben pensare, si sarebbe anche potuto immaginare: analogico e digitale, ancorché essere due forme tecnologiche, sono due forme semiotiche. Due effetti di senso ma anche, in qualche modo, due linguaggi, che

---

come tali sono sempre traducibili l'uno nell'altro. Se da un lato è perfettamente possibile riprodurre l'analogico con una tecnologia digitale – pensiamo a tutti i software che lo simulano, ora alterando le immagini ora riproducendo gesti e procedure come il caricare il “rullino” – dall'altro la fotografia analogica finisce prima o poi per essere digitalizzata – per un ultimo ritocco in Photoshop o semplicemente per poter essere pubblicata su Instagram. Si creano così modi di produzione complessi, ricchi di passaggi, in cui si intrecciano tecnologie e tecniche, e in cui ciò che si costruisce, a ben pensare, è il senso del fare fotografico contemporaneo. Da qui la possibilità di ritornare sulla questione analogico/digitale da un punto di vista diverso come fa questo volume. A volte affrontando direttamente ed esplicitamente il problema della traduzione, e quindi ricostruendo le forme semiotiche del digitale e dell'analogico, ripensandole proprio a partire dalle differenze che le caratterizzano. A volte offrendo una prospettiva sulla fotografia che è il prodotto del superamento di tale divisione, che dimostra di averla metabolizzata, quasi dimenticandola, ma in realtà testimoniando una differente sensibilità ma anche un differente regime di significazione fotografica che è quello della contemporaneità. Il volume si apre con il saggio intitolato *Comerse la fotografia con patatas*, scritto dal fotografo e teorico catalano Joan Fontcuberta. In questo saggio, Fontcuberta esplora la dematerializzazione dell'oggetto fotografico attraverso il suo personale stile retorico. L'iconofagia viene usata come un modo per riflettere sulla componente materiale dell'immagine e quindi, provocatoriamente, sull'ecologia delle immagini digitali e sulla gestione dell'iconosfera contemporanea. Nel saggio *Rilevare per rivelare. Richard Mosse tra visualizzazione e fotografia documentale*, Valentina Manchia, a partire dall'analisi di un corpus che comprende alcune delle opere più importanti del fotografo, situa nel campo semiotico alcuni concetti operativi propri dei media studies e dell'archeologia mediale. Il saggio si concentra sul rapporto tra dispositivi di visualizzazione e fotografia, indagando il modo in cui la fotografia digitale abbraccia e include gli strumenti narrativi creati da svariate tecnologie originariamente pensate per la ricognizione. Il saggio intitolato *La quantità non ha ucciso la qualità. Alcune riflessioni intorno a Stephen Shore* di Emanuele Crescimanno, si focalizza invece sul rapporto tra l'ampia quantità di immagini digitali che si producono al giorno d'oggi e lo scarso livello estetico che sembrano avere. Per farlo, guarda analiticamente alla pratica artistica di Stephen Shore che si fa paradigma di un possibile modello di esplorazione della fotografia contemporanea. Ma il riesame del rapporto tra fotografia analogica e digitale investe anche la stampa, le riviste e l'editoria artistica. È su questo che si concentra Michele Amaglio nel suo saggio intitolato *Bricolage di sguardi. Immagini deboli, sintassi fotografica e fotolibro*, guardando in particolare al rapporto semantico tra testo poetico e testo visivo. Se il testo di Amaglio presenta alcune delle fotografie del quotidiano scattate dalla fotografa Rinko Kawauchi, Elisa Sanzeri, nel saggio *Foto d'interni. Non giudicare mai una rivista dalla copertina*, mette a fuoco il rapporto testo-immagine indagando le fotografie di copertina di alcune rinomate riviste italiane di architettura e design. Si indaga così il modo in cui parole e immagini traducono la spazialità. Valentina Mignano in *Materialità dell'analogico e pervasività del digitale: nuove forme culturali nell'epoca della proliferazione visuale*, si interroga invece sulla fruizione delle immagini digitali in rapporto a quelle analogiche evidenziando le forme di rimediazione tipiche della teoria dei media e della cultura visuale. I saggi di Molay e del Pilar insistono, con diverse prospettive, sull'album fotografico. Doriane Molay in *Spatialiser, positionner. L'e-*

*space analogique et le moi photographique*, mette a fuoco il processo di definizione della soggettività che deriva dal montaggio di immagini della vita quotidiana provenienti dagli archivi del Museo Nicéphore Niépce. Maria del Pilar in *Orphaned photos in Rigg's Miss Peregrine's Home for Peculiar Children* affronta il peculiare rapporto che si stabilisce tra le fotografie analogiche che ritraggono dei bambini orfani e la loro posteriore digitalizzazione e inclusione all'interno del romanzo in cui vengono usate a scopo narrativo.

Infine, i saggi di Massimo Roberto Beato e Miriam Rejas Del Pino si occupano del rapporto tra analogico e digitale nella rappresentazione e autorappresentazione dell'individuo. Beato in *Strategie e forme del divismo: sguardi analogici e sguardi digitali a confronto* fornisce un'analisi comparativa delle strategie fotografiche analogiche e digitali utilizzate per rappresentare le star del cinema. Egli analizza alcune fotografie dell'archivio Elio Luxardo dove le star del cinema vengono mitificate, e le mette a paragone con le più recenti immagini delle star dove si cerca invece di rendere i personaggi ordinari e umani. Il saggio di Rejas Del Pino, intitolato *Corpi sovraesposti e visibilità precarie*, indaga il rapporto tra visualità, apparato fotografico e rappresentazione del sé in un corpus di fotografie di soggetti con identità non-normate che nel corso Novecento hanno deciso di autorappresentarsi. Vengono così evidenziate alcune strategie testuali impiegate dagli artisti per mostrarsi o schermarsi allo sguardo dell'altro, lavorando sulle qualità plastiche dell'immagine, sullo studio delle funzioni discorsive e semantiche e sulla luce come marca enunciativa.

# Comerse la fotografía con patatas

Joan Fontcuberta

---

## *Abstract*

We make funerary steles, monuments, images. We do it to endure, to leave a trace of our passage through the earth that continues to link us to the living, a trace that nourishes the hope of not being forgotten. The body is said to be the site of images, their receptacle, their primary and most vivid medium. Drawing on the theoretical considerations of the Brazilian Baitello Junior, who has investigated the radical relationship between image and body, this essay explores the dematerialisation of images in the post-photographic era, focusing on what remains of the image as an object.

More specifically, this essay elaborates on the concept of “iconophagy” from its origins to the present day. The physical absorption of a material image implies a way of interacting that is traversed by very different issues depending on time and place, but which can be categorised into two main motivations that always share a ceremonial spirit. On the one hand, there are the images we eat to protect ourselves from illness or request spiritual favours, which could be considered a therapeutic use of iconophagy. On the other hand, the second practice fulfills precise social functions: establishing a community or sharing a worldview through the collective consumption of an image. Finally, this essay specifies how devouring images or being devoured by them are not alternatives but simultaneous options.

*Keywords:* Iconophagy; Post-photography; Memory; Consumption;

Empecemos hablando de comida y de alta gastronomía. El “Celler de Can Roca” es un restaurante ubicado en la ciudad de Girona, fundado por los hermanos Joan, Josep y Jordi Roca en 1986 con la voluntad de renovar la comida tradicional catalana. Desde 2009 ha ido mereciendo ininterrumpidamente tres estrellas Michelin y entre 2013 y 2015 fue considerado el mejor restaurante del mundo en la lista “The S.Pellegrino The World’s 50 Best Restaurants”, elaborada por la revista Restaurant. El chef Jordi Roca se ha especializado en los dulces y en enero de 2023 compartía en su cuenta de Instagram un video en el que se descolgaba con una receta de postre insólita: nos proponía comernos un libro<sup>1</sup>. Esta rareza de repostería se llama “Libro viejo” y se inspira en el pasaje de la magdalena de la novela *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust. En el primer volumen de



los siete que componen esta opera magna, titulado *Por el camino de Swann*, el narrador moja una magdalena en una taza de té y aquel sabor apreciado desencadena como por hechizo un alud de recuerdos enterrados en el fondo de la memoria. En las más de tres mil páginas siguientes, Proust se recrea en los recuerdos recuperados, que va hilando para tejer un tiempo reencontrado. “Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo – leemos en el episodio de la magdalena –, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solo permanecen aún largo tiempo, más frágiles pero más vivos, más inmateriales, más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor, que perduran mucho más, como almas que aguardarán sobre las ruinas de todo lo demás, soportando sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo”<sup>2</sup>. El sentido del gusto y el sentido del olfato vencen al sentido de la vista en la pervivencia más nítida del pasado. Así pues las papilas gustativas y la mucosa pituitaria mantienen una conexión privilegiada con los recuerdos primarios y de ahí parte la propuesta de Jordi Roca.

En su laboratorio de creatividad culinaria, el chef selecciona libros que huelen a papel maduro, unta seguidamente las páginas de manteca desodorizada que deja reposar durante una noche para que se impregne del olor de libro viejo. Luego esa manteca se disuelve en alcohol y el preparado se destila. Al evaporarse el alcohol se obtiene una esencia que contiene el perfume absoluto de libro viejo. Esta técnica se llama *enfleurage* y se usa en perfumería desde hace siglos. Con su genial invención, Jordi Roca demuestra que comernos un libro, recompuesto en un “mil-hojas” a base de crema de té Earl Grey, helado de magdalenas crujientes, tejas de mantequilla caramelizadas y papel de arroz impreso con párrafos manuscritos de Marcel Proust, tiene la capacidad de trasladarnos al momento de placer de su lectura. [He tenido ocasión de probar esta exquisitez y doy fe de que la sensación te traslada a la atmósfera de una vieja biblioteca repleta de libros enmohecidos]. En resumen, oler y saborear un manjar sublime nos hace viajar al pasado y recuperar vivencias que creíamos perdidas. De ahí surge el concepto de tiempo proustiano, un tiempo que pasa, un tiempo que nos hace (no somos sino el archivo de nuestra memoria), un tiempo que nos contiene. Desde la literatura, esta nostalgia por el tiempo perdido nos confronta con otras formas de entender la temporalidad. Un escritor de pensamientos profundos y clarividentes intuiciones como Josep María Espinàs, por ejemplo, refutaba el tiempo proustiano y defendía que «aceptar el paso del tiempo es indispensable porque todos formamos parte del tiempo. El tiempo no se va, el tiempo no te deja solo, el tiempo te acompaña». No se trata de ser y estar dentro del tiempo, venía a decir, sino de ser y estar paralelo al tiempo.

Aparquemos, sin embargo, la filosofía del tiempo y centrémonos en las implicaciones plurales de la bibliofagia. Para empezar, es necesario decir que la idea de adquirir conocimiento y sensaciones por ingestión de un libro no es una novedad. Al rastrear el tema ya descubrimos que nuestros antepasados lejanos motearon la historia con casos coloreados. Dos ejemplos. En el antiguo Egipto circulaba la leyenda del mago Nofrekoptah, que robó a Thot, el escriba de los dioses, el libro del conocimiento y se lo tragó para digerirlo y aprehender todo aquel cúmulo de sabiduría por la vía rápida. Con semejante afán la Biblia incluye un pasaje en el que el profeta Ezequiel se traga el libro enrollado que la mano de Yahvé le extiende para comunicarle el mensaje que debe predicar a su pueblo (Ezequiel 2,9-

10). (La ciencia ficción actual resuelve la necesidad de inculcar instrucciones por medio de la telepatía o implantando un chip, pero se ve que los redactores de los textos sagrados tenían una fantasía más de kilómetro cero.) Resulta evidente en cualquier caso que el acto de ingerir proporciona un alimento no solo metabólico y energético, sino también simbólico y religioso. En cuanto a la semiología de la conducta humana, comerse un libro implica comer textos y comer imágenes. ¿Pero por qué exactamente comer imágenes?

Seguramente en sintonía con el aire iconofágico de nuestro tiempo, la escritora irlandesa Cecelia Ahern, hija del que fue primer ministro Bertie Ahern, publicó en el 2018 *Roar*, una recopilación de cuentos cada uno de los cuales tenía como protagonista a una mujer con características peculiares, a menudo a caballo entre el humor negro y el realismo mágico: una de ellas, la que nos interesa aquí, sufría el deseo compulsivo de comer fotografías. Las historias fueron llevadas a la pequeña pantalla en 2022 en una serie creada por Liz Flahive y Carly Mensch. En uno de los episodios, dirigido por Kim Gehring, Nicole Kidman, que también ejerce de productora de la serie, interpreta el papel de esta mujer que come fotos. Y no en sentido metafórico (¡el hambre de imágenes de nuestra época!) sino muy literal, ya que se traga las fotos de los álbumes familiares. Es la historia de Robin, que emprende un largo viaje por carretera para ir a buscar a su madre, Rose, que vive sola y sufre una progresiva demencia senil. Rose no quiere irse del lugar donde ha vivido siempre, pero se verá obligada a instalarse contra su voluntad en casa de la hija y el yerno, donde uno de los nietos tendrá que cederle la habitación. Todo ello hace que las relaciones entre los distintos miembros de la familia sean cada vez más tensas. De la desgarrada vivienda de la madre, Robin recoge efectos personales y cuatro trastos necesarios para el viaje, pero no se puede resistir a llevarse también el álbum de fotos. Al encontrarlo, Robin se siente invadida por la melancolía al mirar aquellas viejas fotos de su infancia. De repente tiene un arrebato y no puede reprimir el impulso de arrancar una de las fotos del álbum, metérsela en la boca como quien recibe la comunión y masticarla con fruición. Esta acción se repetirá en distintas ocasiones a lo largo del trayecto de regreso a casa y en cada vez se repite el efecto de aquellas personas hipnotizadas a las que un chasquido de dedos devuelve al estadio de conciencia, o como a los agentes durmientes de las películas de espías que activan una personalidad en letargo y pasan a ejecutar determinadas acciones al oír una palabra clave. En el preciso momento de tragarse la foto Robin experimenta un *flashback* que la transporta a la escena feliz detenida por la instantánea. Es, de hecho, lo que los psicólogos conocen como *hipermnesia*, fenómeno por el que un paciente reaviva de forma desgarradora rincones de remembranza autobiográfica y es capaz de desvelar visiones precisas de un pasado desvanecido.

Durante un rato corto pero intenso Robin se abstrae de las vicisitudes del presente y queda suspendida en un estado de tránsito beatífico. Sin drogas, sin hipnosis, sin trucos mnemotécnicos, la intensidad de la vivencia es tan catártica que se vuelve adicta. Un día su marido descubre que faltan muchas fotos del álbum y ella confiesa: «Me las he comido. No he podido evitarlo. Papá murió, mamá pronto se habrá olvidado de todo y sólo quedará yo. Sólo yo. Y necesito aferrarme a todos estos recuerdos. Ya he dejado de ser su hija. Los niños se hacen mayores. Miro el futuro y tengo mucho miedo.» Para Robin aquellos impulsos iconofágicos

irrefrenables traducen la voluntad de resistencia: de vencer el temor por la incertidumbre del futuro. El pasado supone un andamio que proporciona estabilidad y desprendernos de él da miedo. Cuando eres joven no te imaginas que llegarás a una edad en la que perderás la capacidad de recordar y la vida, reducida al velo delgadísimo del presente, resultará dramáticamente frágil. En definitiva, tragar las imágenes es un ritual para exorcizar el dolor con una alegoría de trasfondo centrada en la pérdida de la madre, figura de confort y de transmisión. Un caso inverso de esa relación materno-filial lo relata el fotoperiodista Joan Guerrero<sup>3</sup>. Un amigo íntimo falleció y Guerrero enviaba fotos que le había tomado a su familia. Un día le telefoneó la hermana del amigo pidiéndole que no enviara más fotos: desaparecían del cajón donde las guardaban. Descubrieron que la madre, a escondidas, las troceaba y engullía los pedazos: era una forma de tener a su hijo dentro, de no perder el vínculo con él.

Hacemos estelas funerarias, hacemos monumentos, hacemos imágenes. Lo hacemos para perdurar, para dejar un rastro de nuestro paso por la tierra que nos siga vinculando a los vivos, un rastro que alimenta la esperanza de no ser olvidados, o por lo menos de retrasar el olvido, de aplazar que se borre nuestra pervivencia del recuerdo de los otros. Porque la verdadera muerte es el olvido. En cosmogonías distantes, como la de los swahili en África central y oriental, el espíritu de los que fallecen permanece en el sasha, que es una forma de vida en la que el alma sobrevive cuando sigue alojada en memorias ajenas. Sólo cuando el sasha se desvanece todo acaba. El sasha habita el presente, pero derramándose hacia un pasado y un futuro cercanos. El sasha esfumado se convierte en zamani, que es el espíritu ya no reconocido por los vivos pero que se despliega en la duración eterna. Los álbumes familiares nos ofrecen un clarificante campo de pruebas para distinguir los sasha de los zamani: aquellos personajes ausentes que reconocemos en las fotos son los sashas, pero aquellos con los que hemos perdido el vínculo y ya no sabemos quiénes son, son los zamani. Como si la vida nos condenase a un Alzheimer enojoso: alguien que perteneció a nuestra esfera vivencial (y de ello da constancia su presencia en nuestra biografía gráfica) se vuelve un fantasma. Y es doloroso porque nos recuerda que pronto nosotros mismos seremos desconocidos para las generaciones que nos sucederán. Nuestro destino consiste en convertirnos en fantasmas.

No obstante, para el talante contemporáneo, en el que el saber empírico y la paranoia tecnologista relegan el mito, la iconofagia supone una excentricidad. Otra película, *La Science des rêves* (2006) de Michel Gondry, lo manifiesta justamente así. En ella el actor mexicano Gael García Bernal interpreta a Stéphan, un muchacho fantasioso que vive en las nubes. Para enfatizar su insensatez y desvarío, en una escena se le ve tomando el retrato de su aborrecible patrón, al que fríe en una sartén junto a una cebolla picada, parodiando el tono divulgativo de los programas televisivos dedicados a temas culinarios. La iconofagia, viene a decirnos ese pasaje, es una actividad relegada a personajes de la calaña de Stéphan. Sin embargo, a lo largo de la historia la iconofagia ha mantenido una presencia constante, normalizada y bastante común – mucho más desde luego que la de la bibliofagia. La absorción física de una imagen material implica una forma de interactuar atravesada por cuestiones muy diferentes según el tiempo y el lugar, pero que se pueden categorizar en dos motivaciones principales pero que siempre comparten

espíritu ceremonial. Primero, existen las imágenes que comemos para protegernos de enfermedades o para solicitar favores espirituales, lo que podría considerarse un uso terapéutico. La otra práctica cumple funciones sociales: establecer comunidad o compartir una concepción del mundo mediante el consumo colectivo de una imagen. Revisemos unos sucintos casos. Los primeros indicios de la iconofagia se remontan al Egipto de los faraones, donde, desde el Imperio medio (hacia 2000 a.C.), hay constancia de rituales consistentes en lamer la imagen pintada sobre la piel de un individuo – las fuentes no especifican si vivo o muerto – que representaba los ocho genios primordiales, cuyos beneficios se absorbían por esta acción. Para que la cosa funcionara, la operación debía realizarse a la salida del sol (evidentemente). En la antigua Grecia, el fenómeno está ligado a prácticas médicas. Las gemas se utilizaban para la preparación de remedios. En la hematite roja, llamada «piedra de sangre», grababan figuras sagradas que deberían curar afecciones como hemorragias, cálculos o hepatitis. El paciente debía diluir en agua la gema recubierta de ilustraciones y beberse tal y como hacemos con las píldoras actuales. Este tipo de proceso se intensifica en el mundo cristiano, donde la hostia, a menudo ilustrada, es el símbolo del cuerpo de Cristo transubstanciado que los fieles consumen. A partir del siglo VI, se hacían sellos de arcilla con la efigie de Simeón Estilita, para beberlos también diluidos en agua con la esperanza de sanar. En algunos tratados como el *Chirurgia Magna* (1363) de Gui de Chauliac, el padre de la cirugía médica aconseja superar el cólico renal tragando una imagen relacionada con el signo astrológico de Leo encofrado en barro.

El fenómeno se ve impulsado al final de la Edad Media con el nacimiento de la imprenta, que permite difundir las imágenes de figuras sagradas, algunas de las cuales acababan en ocasiones en el estómago de los devotos inflamados de fervor. A partir del siglo XVI, la afición por los Schluckbildchen (pequeñas imágenes para tragar) y los santini eduli (santitos comestibles) se extendió por las zonas católicas de Alemania y después a toda Europa. De apenas unos pocos centímetros, estos objetos devocionales y comestibles eran ofrecidos o vendidos por religiosos para curar las desgracias vinculadas a los santos protectores representados. Se llevaba la palma la Virgen de Santa María del Carmine Maggiore, en Nápoles, que por sí sola podía curar a sus fieles de la lepra y el «fuego sagrado» (intoxicación por cornezuelo de centeno), contener una hemorragia, restablecer la vista a los ciegos, preservar a los cristianos de morir ahogados y protegerlos de los animales salvajes: ¡un programa muy ambicioso por el que las farmacéuticas de hoy se pelearían, aun desconociendo los efectos secundarios! Al penetrar directamente en el cuerpo, aquellas imágenes piadosas proporcionaban al creyente la expectativa de una conexión directa con el santo o con la figura venerada, como si de repente fuera posible compartir su sufrimiento y recibir su gracia<sup>4</sup>. A pesar de la abundancia de casos, esta relación física con la imagen era generalmente despreciada por las autoridades religiosas, que la consideraban cercana a la idolatría, a la superstición, incluso a la brujería. Una cosa era que con la eucaristía se comiera una forma que representaba el cuerpo de Cristo, pero extrapolar el precepto a golosinas con la efigie de la Virgen o de los santos era pasarse de la raya<sup>5</sup>. Muy críticos eran, sobre todo, los reformistas protestantes, que veían en ello la prueba tangible de una pecaminosa desviación doctrinal.

Los antropólogos explican que algunas tribus «primitivas» practican un canibalismo ritual: comerse algunos órganos del enemigo abatido en combate es una for-

ma de apropiarse de sus cualidades de guerrero (valor, fuerza, destreza, etc.). La iconofagia, pues, puede considerarse un canibalismo vicario: el cuerpo es comido por imagen interpuesta. Pero cuando la imagen canibalizada, como en el caso de Roar, es específicamente una fotografía (llamémosle fotofagia), nos decantamos claramente hacia la vertiente proustiana: no pretendemos tanto extraer el espíritu de la cosa como chupar el tiempo, no queremos adquirir las cualidades de la magdalena sino reavivar su pasado. Necesitas comer la foto porque si no, se va el recuerdo y lo pierdes, pero la contrapartida es que al poseerla también la sacrificas y haces desaparecer los restos del cuerpo (simbólico) que quedaban: ganar destellos de tiempo, reconstruir el recuerdo, sí, pero a cambio de liquidar el cuerpo.

Por su parte, los artistas han hecho de la iconofagia un gesto de transgresión. Futuristas y surrealistas soñaron por ejemplo en un arte caníbal. En el manifiesto *La Cucina Futurista* (1930)<sup>6</sup>, se proponía una hipérbole culinaria, en la que los alimentos eran tratados como material para las artes plásticas en un teatro de sabores y aromas, sensorialmente sobre-estimulado y con el objetivo de hacer de cada comida una performance espectacular. Para Filippo Tommaso Marinetti y sus compañeros la prioridad no era que los comensales compartieran un rato de convivencia, sino exponerlos a la creatividad y la sorpresa de platos donde los ingredientes se presentaban como si fueran esculturas o retratos: es el caso de la «comida de amigo», en la que los platos se componían como retratos de la persona invitada. De esta veta culinaria surgirán más tarde artistas como el catalán Antoni Miralda y la argentina Marta Minujín, autores de memorables esculturas e instalaciones comestibles, y también, por otra parte, toda la tendencia de la nouvelle cuisine, con chefs que privilegian la estética y la originalidad por encima de la cocina tradicional. En *La Cucina Futurista* Marinetti menciona un festín que imagina ofrecer a Giulio Onesti para consolarle de las penas de amor y de un suicidio anunciado, en el que obsequia a su amigo con una reproducción comestible de la mujer amada. Con Luigi Colombo y Enrico Prampolini, Marinetti concibe una cena de veintidós platos en la que la harina de castaña, de trigo, de almendra, de centeno y de maíz, cacao en polvo, pimentón, pimienta, azúcar, huevos, aceite, miel y leche forman tras la cocción un «aerocomplejo plástico» que Onesti y sus camaradas degustarán con júbilo. «Al alojar en el estómago el eterno femenino, siempre tan fugaz, Onesti encarcela a la mujer querida dentro de su cuerpo, como Artemisa las cenizas de su marido. Disfruta de este “arte comestible” y se sosiega, liberado, redimido, vacío y saciado... Se convierte en poseedor y poseído<sup>7</sup>». Su aflicción se serena a medida que la imagen se desvanece.

Saltando unas décadas, el cuerpo y los procesos vitales entran de pleno derecho en la acción artística<sup>8</sup>. Lo ilustra muy bien el trabajo del compositor y artista conceptual John Cage. A finales de su vida ejecutó una serie de doce dibujos abstractos comestibles (*Edible Drawings* y *Wild Edible Drawings*, 1989-1990), inspirados en su propio régimen macrobiótico. Aquellas composiciones abstractas eran el resultado de los granos, bayas y setas silvestres, base de su dieta, que, prensados, constituían las fibras de la hoja de papel. Operando una transición del campo artístico al campo culinario, Cage hacía del dibujo comestible una imagen-sustancia convertida en objeto, que el artista no destinaba solo a la mirada, sino que también brindaba a la degustación. El componente macrobiótico del dibujo hace del objeto un artefacto beneficioso para la salud, que revela en versión new-age la

función constituyente de la ingestión de la imagen. Cage reemplaza al arte por el sacrificio simbólico de la imagen. Porque ya no se trata de amoldarse a los cánones de la comunidad de creyentes (la escena artística, el «sector», el mercado, la academia, etc.), sino de vivir de arte, convertirlo en el propio sustrato de la vida.

Explica Jérémie Koering que “si la ingestión ha podido constituir el arquetipo de un mal uso de las imágenes es porque esta práctica traslada la imagen a una experiencia táctil y gustativa, es decir, a una dimensión puramente sensual y material<sup>9</sup>”. Sin embargo, la heterodoxia puede resultar muy estimulante. A mí me ha servido justamente para explorar la desmaterialización de las imágenes en la era postfotográfica, poniendo el foco en lo que queda de la imagen como objeto. El proyecto *Gastropoda*, iniciado en el 2012, lo intenta ilustrar de forma elocuente. La clase *Gastropoda* designa en la terminología zoológica el grupo más numeroso y diversificado de los moluscos, como los caracoles y las babosas. El caracol está considerado un símbolo lunar rico en interpretaciones, que por lo general van asociadas a la idea de transformación continua y de regeneración<sup>10</sup>. En *Gastropoda* el caracol ilustra la constante evolución del ciclo vital de las imágenes: las imágenes no brotan por generación espontánea, nacen de imágenes y a su vez procrean imágenes, recorriendo su propio encadenamiento de estaciones: primavera (germinación), verano (juventud), otoño (madurez) e invierno (ocaso). El fragor de las imágenes es tan solo un breve transcurso entre los dos grandes silencios: antes del inicio y después del final. Una imagen es la matriz de todas las imágenes venideras. Sólo hace falta el tiempo pausado del caracol para averiguarlo.

Vayamos por partes. Una situación personal me sugirió el camino a seguir: vivo en una zona rural de un municipio del Vallés Oriental (Barcelona) y nuestra casa se encuentra en la umbría de la cordillera Litoral. Es una zona muy húmeda. El buzón que tenemos en la puerta recoge la correspondencia que deposita el cartero, pero, si nos despistamos o estamos de viaje, muy pronto se presentan caracoles hambrientos dispuestos a comerse el papel. Como básicamente recibo invitaciones de galerías y museos, que siempre reproducen obras de la exposición que inauguran, sin ser conscientes de ello los caracoles también practican la iconofagia. Al principio esto me resultaba enojoso, pero entendí que de hecho constituía un proceso creativo: creación y destrucción son inseparables y se implican recíprocamente. Entonces empecé a dejar que los caracoles se fueran comiendo tranquilamente las invitaciones. Se producía una erosión, un desgarrar de la imagen, hasta llegar a las entrañas del soporte de cartulina. En vez de retirar el material, empecé a dejar que los caracoles se exhibieran y de vez en cuando verificaba el grado del trabajo realizado. Ellos no lo sabían, pero se habían convertido en mis asistentes: estábamos produciendo una obra en colaboración. Cuando me parecía que la imagen había alcanzado ya un estado plástico plausible, retiraba la invitación, la reproducía, la ampliaba y la convertía en una «obra». Por los efectos de la voracidad de unos seres vivos, lo que eran desechos pasaban a adquirir un estatus más digno y se convertían en piezas valiosas colgadas en la sala de un centro de arte. Obras en definitiva que suscitaban una serie de cuestionamientos.

Una vez asimilado el dispositivo más allá del receptáculo del buzón doméstico, replanteé el proyecto como una instalación en museos, especialmente en ciudades como Lleida y Vitoria conocidas por su entusiasmo por los caracoles como

tradición gastronómica popular. Entonces colocaba en medio de la sala un terrario con dos docenas de caracoles silvestres que en el transcurso de la exposición solo se alimentarían de fotos y reproducciones relacionadas con las respectivas colecciones de los museos que acogían la performance. De vez en cuando yo rescataba algunas de las imágenes medio atrapadas por los caracoles y las colgaba en la pared. Terminada la exposición, los especímenes supervivientes, con otros de refuerzo, servirían para preparar un succulento plato de caracoles a la parrilla a compartir entre el personal del museo y colegas artistas, en un ceremonial finisage que tenía como objetivo comerse los caracoles que habían estado comiendo arte. Así cerrábamos el bucle en el que, como Cage había prescrito, nos alimentábamos y vivíamos del arte.

La conversión de residuos y desechos en obras interpelaba varios significados. Aparte de un reciclaje melancólico del arte, *Gastropoda* actuaba en cuatro niveles especulativos. En primer lugar, la ingesta comporta simbólicamente una degradación icónica y sitúa a la imagen en un proceso de descomposición y regresión, en el morir como requisito para el nacer, en el desaparecer para reaparecer, en una alternancia de muerte y resurrección. Corresponde a la idea de “desnacer” tan grata al poeta Josep Palau i Fabre. Un segundo aspecto enfatiza los desplazamientos de la imagen: de pura representación a objeto físico, de información visual sin cuerpo a materia corpórea. El tercer aspecto profundiza en esta transformación cuestionando la restante materialidad de la imagen. La postfotografía nos ha familiarizado con imágenes sin carne ni sangre, imágenes compuestas de unos y ceros chispeantes que solo son soplos de información, pero que han perdido soporte tangible y ya no pesan. Entonces, ¿de qué están hechas hoy las imágenes? Bajo esta mirada, *Gastropoda* puede entenderse también como una indagación de la sustancia de lo fotográfico, sobre qué y cómo la fotografía construye lo visible. Y el cuarto y último aspecto tiene que ver con una problematización de la noción de autoría. La creación requiere aquí la complicidad de unos caracoles adeptos a la fotofagia para consumir una creación. Hasta cierto punto los caracoles y yo deberíamos compartir el copyright del resultado, porque ambas partes actuamos como autores-colaboradores. O, si se prefiere, los caracoles son los autores por delegación, ya que yo me limito a explotar su fuerza de trabajo: los caracoles efectúan la parte física de la acción y yo simplemente decido el momento de detenerla. Pertenecen, pues, a la casta de los esclavos estetas, indiferentes a que se proyecte discurso sobre su voracidad y se prescriba sentido sobre sus heces. Frente a la turbulencia de internet y al consumo acelerado de imágenes, los caracoles nos devuelven al slow food que requiere tanto el paladar fino como la buena digestión, mientras metabolizan el arte tanto como los artistas podemos metabolizar los caracoles.

Más recientemente he ahondado en un proceso similar de acción iconófila biológica, aplicado en este caso a los archivos. Como sabemos, todo se marchita, las flores y nosotros, pero como ardid para ganarle tiempo al tiempo recurrimos a las imágenes. Pretendemos que ellas nos trasciendan, aunque sea reduciéndonos a aquella condición de sashas o zamanis. Es por esta razón que atesoramos las imágenes en álbumes, repositorios y archivos, para mantener la esperanza de reconocernos en ellas y hacer que cuenten nuestra historia. Pero se trata de una ilusión vana, las pinturas envejecen y se borran, y las fotografías se desvanecen.

Todo soporte material resulta a la larga perecedero. El tiempo nos castiga a todos; también castiga a la fotografía. Mi proyecto *Trauma* consiste en recolectar precisamente imágenes en estado traumático, fotografías enfermas, agónicas, fotografías que sufren algún tipo de trastorno que perturba su función de documento y las inhabilita para seguir “habitando” el archivo. *Trauma* nos habla de una tremenda paradoja: si la cámara se comprometió a desempeñarse como dispositivo de memoria ¿qué pasa cuando la fotografía pierde la memoria? Es decir, cuando se vuelve amnésica. Por otra parte, en una etapa de transición a los soportes digitales, la fotografía se desmaterializa y a partir de ahora a su alma ya no la encapsula un cuerpo de película o papel, ya no es físicamente sólida y palpable. En esa pérdida, *Trauma* enarbola el gesto postfotográfico de rendir un homenaje a lo que queda de esa materialidad en trance de desaparecer, al tiempo que despide con nostalgia las ruinas de la fotografía químico-analógica. Muchas de esas ruinas recalán en un espacio de almacenaje recluso, que en algunos archivos se conoce familiarmente como “purgatorio”: es el destino de aquellos materiales infectados, separados de los materiales “sanos” para evitar su contagio. *Trauma* podría así también entenderse como una acción de purga.

Invitado en 2021 por el ICCD de Roma para trabajar en su fondo fotográfico, reparé en la colección de placas estereoscópicas realizadas muy a principios del siglo XX por el príncipe Francesco Chigi Albani della Rovere (1881-1953), aficionado al alpinismo y a la fotografía. Se trataba en su mayoría de paisajes y de otros lugares de montaña, que desgraciadamente se encontraban en un estado deplorable de conservación debido a la acción de la humedad y de diferentes tipos de microorganismos. La fotografía había nacido como una promesa de eternidad: nuestros cuerpos se descompondrían pero nuestra imagen fijada por las sales de plata debía hacernos inmortales. Pero esa promesa no fue cumplida y con el tiempo todas las fotografías terminan degradándose, todo termina regresando al polvo, aunque sea, como escribió Quevedo, al “polvo enamorado”<sup>11</sup>. La humedad, los hongos y los mohos fagocitan los soportes de gelatina y devuelven aquellas imágenes fijadas por la luz al polvo que las originó. Este regreso al polvo nos remite a la icónica obra de Marcel Duchamp, *Le Grand Verre* (1915-1923), más conocida como *Élevage de poussière*, fotografiada por Man Ray en 1920, y que el crítico Jean Clair describió como “una placa fotográfica gigante”. Más modestamente, las placas de Chigi eran tan solo *des petits verres* pero que rivalizaban con la obra de Duchamp al contener sus propios jardines de polvo modelados por el tiempo y el azar. Detalles de estos cultivos fueron observados mediante un microscopio electrónico de scanning (SEM) para “retratar” los microorganismos que se desarrollan a costa de parasitar la imagen fotográfica, es decir, de comerla, de fagocitarla. En estos cultivos fúngicos se identifican hongos filamentosos evolucionados, como por ejemplo *Penicillium*, *Aspergillus*, *Paecilomyces* o *Fusarium*, así como otros filogenéticamente antiguos, del género *Mucor*, *Rhizopus* y *Absidia*. Tales microorganismos, como los caracoles en *Gastropoda*, actúan como agentes iconófagos pero que en este caso añaden a su currículum su condición de devoradores de memoria.

En resumen, desde una perspectiva teórica, para que una fotografía sea comestible, es necesario que tenga sustancia física, y ésta es una condición que tiende a menguar: las imágenes se masifican a medida que también se desmaterializan y



entran en la categoría de las *no-cosas*, según el término de Byung-Chul Han. El código sustituye a la materia (el cuerpo) como requisito para una existencia alojada en las pantallas. El filósofo brasileño Norval Baitello Junior ha investigado justamente la relación radical entre imagen y cuerpo, cuando la materialidad de uno se funde con la inmaterialidad de la otra. Para este autor el concepto de imagen no se limita a la visualidad, también reúne vectores simbólicos perceptibles por los sentidos y que, por tanto, pueden ser táctiles, olfativos, gustativos, sonoros y propioceptivos. En el ensayo *A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura* (2014), Baitello Junior se inspira en el concepto de antropofagia de Oswald de Andrade (“la vida es devoración pura”), pero sobrepasa su marco antropológico para abrir el acto de devorar a un sentido filosófico, político y mediático que nos ayude a la comprensión de las imágenes en la fase de su abrumadora inflación. La herramienta teórica para ello es la iconofagia. Devorar imágenes o ser devorados por ellas no son opciones alternativas sino simultáneas. Hay que entender, se nos dice, que el cuerpo es el sitio de las imágenes, su receptáculo, su medio primario y más vivo. El cuerpo proyecta imágenes al mundo para poblarlo y explicar su existencia. A partir de un pensamiento ecológico aplicado a la comunicación visual, la interpretación de Baitello Junior se basa en las cuatro posibles modalidades de devorarse entre cuerpos y las imágenes que los rodean. En la primera relación, los cuerpos devoran cuerpos, «antropofagia pura», es decir, se trata de la construcción de vínculos sociales y culturales que se producen en entornos de comunicación primaria, de cuerpos que se encuentran y se apropian mutuamente unos de los otros. En la segunda, la «antropofagia impura», el cuerpo se alimenta de imágenes, lo que revela que el otro ya no tiene materialidad y ha quedado reducido a una imagen. En la tercera se nos permite pensar en las imágenes como cuerpos devoradores, «iconofagia impura», cuando el cuerpo entra en la imagen y comienza a vivir como personaje. Por último, como extremo de esta relación, existe la «pura iconofagia», cuando las imágenes devoran otras imágenes, un hecho que se refiere a la forma en que las imágenes se superponen, física y simbólicamente, y provocan una aceleración creciente de su circulación.

¿Cómo llevar todo este elegante aparato intelectual al terreno de la práctica? Pienso en los actuales algoritmos generadores de imágenes. De hecho la Inteligencia Artificial funciona como un ogro obligado a engullir cantidades descomunales de imágenes para ofrecer resultados remarcables. Programas que hoy causan tanto revuelo porque amenazan la credibilidad de la información fotográfica como *Dalle*, *Midjourney* o *Stable Diffusion* no hacen sino perpetuar el patrón secuencial de la tría ingestión – digestión – defecación. ¿Debe entonces extrañarnos que padezcamos una diarrea de imágenes? Más allá de la Teoría de la Imagen, en el orden de lo especulativo la iconofagia pone el dedo en la llaga de un debate sobre lo que nos hace: si somos lo que comemos, cada vez somos más imagen. Pero permitámonos ser creativos y cínicos. Estamos a las puertas de un nuevo éxtasis culinario donde las fotos se convertirán en ingredientes imprescindibles. Ya no será necesario deconstruir los huevos fritos ni esferificar el humo de caviar como proponen los chefs más atrevidos. Los restaurantes de tres estrellas nos ofrecerán fotos con patatas, quizás con unas virtudes de trufa negra. A un nivel menos exquisito pero humanitariamente más trascendente, la iconofagia puede paliar el hambre en el mundo. En una sociedad postfotográfica que se caracteriza por los excedentes de imágenes, éstas pueden constituir un valioso recurso nutritivo que

ni la FAO ni las ONG que procuran alimentos a las comunidades desfavorecidas deberían menospreciar. Y si comer fotos reaviva la memoria sin contraindicaciones graves y este remedio es homologado por la OMS, quizás es que por fin hemos encontrado el medicamento que nos salve del Alzheimer. Y por este motivo muchos pensamos que Cecelia Ahern, la autora de *Roar*, y la madre del amigo fallecido de Joan Guerrero, por sus logros en la investigación neurológica son merecedoras cualificadas al Premio Nobel de Medicina.

## Bibliografia

- 
- Baitello, Junior  
2014 *A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*, Sao Paulo, Paulus.
- Chéroux, Clément,  
2003 *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now.
- Fontcuberta, Joan  
2011 *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Grazioli, Elio  
2004 *La polvere nell'arte: Da Leonardo a Bacon*, Milano, Bruno Mondadori.
- Koering, Jérémie  
2021 *Les iconophages. Une historiador Une histoire de l'ingestion des images*, Arles, Actes Sud.
- Marinetti et Fillía,  
1932 *Manifesto della Cucina Futurista*, Milano, Casa Editrice Sonzogno.
- Leplatre, Olivier  
2018 *Un goût à la voir nonpareil: Manger les images, essais d'iconophagie*, Paris, Éditions Kimé.
- Proust, Marcel  
[1914] *À la recherche du temps perdu*, Paris Grasset &Nrf. (trad. esp. 2016, *En busca del tiempo perdido*, Madrid, Editorial Alianza).
-

## Note

<sup>1</sup> <https://www.instagram.com/p/Cncdatphq4I/>

<sup>2</sup> Proust, Marcel. (2011) *En Busca del Tiempo Perdido vol. I. Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza Editorial.

<sup>3</sup> Entrevista de Víctor M. Amela a Joan Guerrero, Periódico «La Vanguardia», Barcelona, 1 de Julio de 2023.

<sup>4</sup> Estos y otros muchos ejemplos son desgranados en el exhaustivo estudio realizado por el historiador Jérémie Koering en *Les Iconophages. Une histoire de l'ingestion des images* (Arles, Actes Sud, 2021) y por Leplatre, Olivier en *Un goût à la voir non pareil: Manger les images, essais d'iconophagie* (Paris, Éditions Kimé, 2018).

<sup>5</sup> Estas formas de hacer persisten en la actualidad desprovistas de carácter fetichista o piadoso y se adaptan a funcionalidades absolutamente laicas. La impresión con pigmentos comestibles permite a los pasteleros personalizar sus productos con imágenes concretas, ya sea la cima de la montaña santa de Montserrat o el retrato de Messi. De alguna forma entramos en la gracia. En 2019 participé en un curso en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y los estudiantes manipularon una tostadora de pan introduciendo una plantilla con mi cara. Cada vez que durante las pausas entre conferencias alguien quería tomar un café y mojar una rebanada con mantequilla y mermelada en él, debía hacerlo indefectiblemente mordisqueando mi efigie.

<sup>6</sup> *Il Manifesto della Cucina Futurista* fue publicado en la *Gazzetta del Popolo* de Turín después de ser leído unas semanas antes en el transcurso de un banquete para intelectuales y artistas que tuvo lugar en el restaurante *Penna d'Oca* de Milán. Dos años más tarde Marinetti e Fillía (seudónimo del poeta y pintor Luigi Colombo) ampliarían el texto y publicarían un libro con el título acortado de *La Cucina Futurista* (Milán, Sonzogno, 1932).

<sup>7</sup> La cita no proviene de la edición original, sino de una edición francesa: Marinetti y Fillía, *La cuisine futuriste*. Bruselas, Les Impressions Nouvelles, 2020.

<sup>8</sup> Una exposición titulada *In aller Munde. Von Pieter Bruegel bis Cindy Sherman* («En boca de todos. De Pieter Bruegel a Cindy Sherman»), presentada en el Kunstmuseum de Wolfsburgo entre octubre de 2020 y junio de 2021 y comisariada por Uta Ruhkamp, defendía la tesis que masticar, tragar o devorar equivale a un acto excesivo, escandaloso o de agresión, que no ha dejado de incomodarnos. Una selección de doscientas cincuenta obras desplegaba todo un recorrido por la historia del arte poniendo de relieve el protagonismo de la cavidad bucal y sus acciones: comer, ingurgitar, tragar, escupir, vomitar.

<sup>9</sup> *Op. cit.*

<sup>10</sup> Lázaro Spallanzani (1729-1799) se ocupó con detenimiento de la regeneración de los caracoles. En biología se entiende por regeneración la capacidad de ciertos organismos de reproducir órganos mutilados. Junto a Abraham Trembley (1710-1784), que investigó las hidras, Spallanzani es el gran pionero en este campo. En 1768 publicó el *Pródromo*, una obra sobre reproducción animal, en el que se interesaba también por la regeneración, describiendo varios tipos: la de la cola de la rana y de las extremidades de la salamandra. Con anterioridad, en una carta dirigida en 1766 al biólogo suizo Charles Bonnet había descrito también la regeneración de la lombriz, de la babosa o del caracol.

<sup>11</sup> Francisco de Quevedo y Villegas, en el poema *Amor constante más allá de la muerte* (1648), la última estrofa reza así: Su cuerpo dejará, no su cuidado; Serán ceniza, más tendrá sentido; Polvo serán, mas polvo enamorado.

# Rilevare per rivelare. Richard Mosse tra visualizzazione e fotografia documentale

*Valentina Manchia*

---

## *Abstract*

In contemporary photography, devices borrowed from scientific diagnostics or technologies of reconnaissance, exploration, and surveillance are increasingly common. A good example of this is the work of Richard Mosse, who for many years has been investigating both human conflicts (*Infra*, 2010-2015; *The Enclave*, 2013; *Heat Maps*, 2016-2018; *Incoming*, 2017) and the tensions between man and nature (*Ultra*, 2019; *Tristes Tropiques*, 2020). In these projects, all different from each other, specific visual devices, from infrared and multispectral films to military thermal cameras and drones, are fully integrated into the photographic narrative tools, giving substance to the poetics of storytelling through images. Starting from an exploration of photographic experimentation, between analog and digital, this paper dwells on the analysis of some of Mosse's most important works to show how these instruments of data collection can become an integral part of a narrative that aims not only to inform, but to sensitize, to reveal the invisible, and to challenge the conventions of reportage and documentary filmmaking.

*Keywords:* Photography; Digital Technologies; Visualization; Visual Semiotics; Visual Cultur;

Nel buio della sala, frammentata in sei videoproiezioni separate, una natura rigogliosa e selvaggia, in tutte le sfumature del rosso, dal rosa tenero al magenta più acceso, ondeggia davanti alla camera che in essa si fa strada e indugia ora su sterminati e stranianti paesaggi ora nel racconto, in presa diretta, della disperazione al funerale delle vittime di un attentato.

In un'altra sala, su tre schermi affiancati, corrono le immagini spettrali, catturate da una termocamera militare, di un gruppo di rifugiati ripresi ora dall'alto ora più in dettaglio, isolati contro lo sfondo indistinto del campo profughi.

Sono solo due delle installazioni video – nello specifico, *The Enclave* (2013) e *Incoming* (2017) – presenti nel percorso espositivo di *Displaced. Migrazione, conflitto, cambiamento climatico* (MAST, 7 maggio-19 settembre 2021), prima personale del fotografo Richard Mosse, da sempre interessato al racconto dei

conflitti in zone di crisi.

In *The Enclave* la natura tinta di rosso che punteggia il racconto è lo scenario delle continue guerre nella Repubblica Democratica del Congo, documentate tra il 2010 e il 2015 anche attraverso lavori fotografici, come la serie *Infra* (2010-2015). I progetti realizzati in Congo sono tutti accomunati dall'utilizzo di Kodak Aerochrome, pellicola a infrarossi ormai fuori produzione e usata per la ricognizione militare.

*Incoming*, invece, così come *Heat Maps* (2016-2018) e *Grid (Moria)* (2017), sfrutta termocamere militari e la termografia a infrarosso per cogliere dettagli di vita migrante altrimenti invisibili. Anche in altri suoi lavori successivi le tecnologie digitali hanno avuto un ruolo centrale nella costruzione dell'immagine fotografica e soprattutto, come si vedrà, nel racconto di una porzione di reale: in *Tristes Tropiques* (2020), per esempio, le immagini, scattate da droni, documentano l'impatto del cambiamento climatico servendosi di un dispositivo fotografico satellitare.

In tutti questi progetti, per diversi che siano, sono al centro dispositivi di visione molto specifici, utilizzati in ambito militare o scientifico, che entrano a pieno titolo tra gli strumenti narrativi fotografici, integrandosi (e dando corpo) alla poetica del racconto per immagini. In questo senso il lavoro di Mosse, come altri progetti fotografici più o meno recenti a cui accenneremo, contribuisce alla riflessione, sempre più capitale anche tra i produttori di immagini oltre che tra i teorici della cultura visuale, sul ruolo dei dispositivi di visione automatica e macchinica nella costruzione del visibile (cfr. per esempio: Fontcuberta 2016; Paglen 2019; Pinotti & Somaini 2016; Pinotti 2021).

Mantenendo sullo sfondo questo panorama teorico ci sembra utile provare a immergerci, con sguardo semiotico, dentro la poetica di Mosse e nello specifico dentro alcuni dei suoi lavori. Con l'obiettivo, dando voce ai testi visivi e al loro specifico linguaggio, di comprendere meglio in che modo la commistione tra reportage e nuove tecnologie di visione può innovare, dall'interno, il linguaggio fotografico.

### *1. Dal visibile all'invisibile. Il digitale fotografico tra rappresentazione e visualizzazione*

Com'è noto, l'avvento del digitale fotografico ha portato a interrogarsi, nuovamente, sull'essenza della fotografia, ovvero sulla mutata natura di quel "certificato di presenza" (Barthes 1980) che la fotografia analogica ha da sempre saputo fornire al reale, in quanto figlia diretta del dispositivo ottico da cui ha origine.

"You press the button, we do the rest", recitava lo slogan della Kodak per il suo primo apparecchio a pellicola, pensato per il mercato amatoriale, slogan reso celebre anche dalle riflessioni di Susan Sontag (1975) sul tema. Tra il bottone da premere e l'intenzione del fotografo, che già prefigura l'immagine che potrà ottenere, sembra non esserci alcun mistero: piuttosto, c'è interazione diretta tra l'oggetto, pronto a diventare immagine, e la luce che lo illumina, e che sarà fissata su pellicola nell'istante in cui l'otturatore si aprirà. Di quell'oggetto la fotografia sarà testimonianza, anche nel tempo a venire (torna in mente la foto del giardino d'inverno di Barthes), e allo stesso tempo traccia (Krauss 1977), docilmente trascritta dalla luce su pellicola.

Con l'avvento della fotografia digitale, che abolisce ogni supporto fisico e dissolve in un mosaico di pixel quella che era la vecchia immagine analogica, «fisicamente costretta a corrispondere punto per punto all'oggetto in natura» (Peirce 1931-

1935: 281 [2281]), la natura così fortemente indicale della “scrittura di luce” sembra posta definitivamente in discussione.

Di come la rivoluzione digitale in fotografia abbia portato a interrogarsi nuovamente sul problema della riproduzione della realtà, e dunque sulla natura dell’immagine fotografica rispetto al suo referente, si è già ampiamente detto, e su più fronti di ricerca (cfr. per esempio: Degirmenci 2021; Gunthert 2015; Mangano 2018).

In queste pagine, invece, vorremmo occuparci di come le nuove prospettive tecnologiche nell’ambito della fotografia digitale (nello specifico, nuovi dispositivi tecnologici e nuove tecniche di creazione di immagini digitali) stiano finendo per aggiungere alla ben nota “presa diretta” dell’immagine fotografica classica sul reale visibile anche un nuovo, e più radicale, tipo di presa sul reale *invisibile*, ovvero sui dati e sulle informazioni così come possono essere tradotti, da tecniche di *imaging*, in forma visiva.

Le sanguinose guerre in Congo, la devastazione climatica di vasti territori, le difficili condizioni di vita dei migranti in transito: temi molto diversi caratterizzano il lavoro di Richard Mosse. Tuttavia, i progetti fotografici che abbiamo poco sopra descritto, e sui quali torneremo più approfonditamente, riposano tutti sullo stesso principio di fondo: oltre che traccia, testimonianza, documento, la fotografia diventa infatti strumento per raccogliere, registrare e visualizzare dati. In altre parole, il mezzo fotografico stesso diventa dispositivo di visualizzazione, oltre che di rappresentazione, producendo immagini ibride sulle quali diventa interessante soffermarsi anche da un punto di vista semiotico.

Non si tratta, come è noto, di un approccio radicalmente nuovo, bensì di un ritorno alle origini della fotografia, che da sempre ha contemplato, sin dai suoi primi anni di esistenza, una dimensione *riproduttiva* e una dimensione *produttiva*, per riprendere la distinzione di Moholy-Nagy (1925, 1927).

Poiché la produzione (creatività produttiva) serve soprattutto allo sviluppo dell’uomo, noi dobbiamo cercare di estendere a scopi produttivi quegli apparati (mezzi) finora usati solo a fini riproduttivi.

Se vogliamo intraprendere una rivalutazione in senso produttivo del settore fotografico, noi dobbiamo servirci della sensibilità luminosa della lastra fotografica (bromo-argentina) al fine di fissarvi degli effetti luminosi (momenti di giochi di luce) da noi stessi configurati [...]. Come precedenti di questo tipo di composizione possiamo considerare le fotografie astronomiche, come pure le radiografie e le riprese di lampi. (Moholy-Nagy 1925, 1927: 28-29)

Moholy-Nagy stesso ha ampiamente esplorato queste forme di creatività produttiva (per esempio nei suoi progetti artistici personali, oltre che nell’attività didattica e di ricerca al Bauhaus), e sono proprio queste sperimentazioni che avrebbero poi dato origine alle riflessioni di Benjamin sull’«inconscio ottico» (Benjamin 1931: 230) e sulla capacità di fotografia e cinema di «portare alla luce regioni inesplorate del visibile» (Pinotti & Somaini 2012: XXIV), già lambite dagli esperimenti cronofotografici di Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey.

A poco meno di un secolo dalla nascita del mezzo fotografico (Moholy-Nagy scrive intorno al 1925-1927 di fotografia produttiva, e le sperimentazioni cronofotografiche di Muybridge e Marey datano agli anni ’80 dell’Ottocento) è dunque già evidente che la fotografia possa non solo fornire un nuovo modo di riproduzione della realtà, come una nuova finestra albertiana sul mondo alternativa alla rap-

presentazione pittorica, ma contribuire all'ampliamento del campo del visibile. Appare interessante, a questo proposito, che Moholy-Nagy annoveri tra i «precedenti» della composizione produttiva fotografica, che dovrebbe configurare un nuovo visibile lavorando sulle potenzialità del dispositivo tecnico e sulla creazione di effetti visivi inediti, «le fotografie astronomiche, come pure le radiografie e le riprese di lampi» (Moholy-Nagy 1925, 1927: 29).

Non ci sono infatti parentele formali, né tecnologiche, tra le immagini sperimentali basate sulle «possibilità creative di una materia appena conquistata» (*Ibid*: 30) quale quella fotografica (giochi di luce basati sulla composizione di forme inedite, pure immagini ottiche ottenute attraverso distorsioni o deformazioni) e le immagini scientifiche ottenute mediante specifici dispositivi tecnologici e volte a indagare quello che non è visibile a occhio nudo. Se è possibile disporre su un unico continuum, quello della sperimentazione produttiva, tipi di immagini così diverse, è piuttosto considerandole come frutto di estensioni della sensibilità umana, su cui «i media si innestano come delle protesi, intensificando l'apparato sensoriale umano e trasformando il suo panorama percettivo» (Somaini 2010: xxviii).

Simili sperimentazioni in campo fotografico, da Moholy-Nagy in poi, sembrano aver privilegiato la messa a punto di dispositivi per estendere o ampliare le possibilità sensoriali umane già date e già note, lavorando sul confine tra riproduzione e produzione così come tra rappresentazione canonica e “sbagliata”, ovvero sull'uso estetico di deviazioni dalla norma fotografica (Chéroux 2003).

Da qualche decennio a questa parte, invece, sono sempre più numerose le sperimentazioni fotografiche che ricomprendono, nel proprio linguaggio visivo, elementi visivi derivanti da dispositivi di natura prettamente scientifica, atti a tradurre dati invisibili in forma visiva.

Nello specifico, si tratta di dispositivi tecnologici messi a confronto con qualcosa che è di fatto irrappresentabile (Elkins 1995), secondo i canoni comuni, come l'infinitamente grande, l'infinitamente piccolo, o l'infinitamente lontano, e che sono capaci di esplorare i fenomeni in modi del tutto inediti rispetto alle potenzialità della percezione quotidiana. Meglio ancora, sono proprio tali dispositivi a dare accesso a quegli oggetti scientifici che sarebbero altrimenti inconoscibili senza la loro mediazione tecnologica e senza la cornice (narrativa) del laboratorio in cui tali tecnologie possono funzionare (Latour & Woolgar 1986; Latour 1987, 1996; Bastide 2001). Ne sono un esempio le indagini micrografiche, suscettibili di produrre le immagini più diverse dello stesso fenomeno a seconda della tecnologia di visione applicata. Ogni dispositivo di visione micrografica, infatti, è settato per cogliere determinate proprietà dei fenomeni e di conseguenza può arrivare a produrre immagini anche molto diverse dello stesso fenomeno (Elkins 1995).

Dispositivi tecnologici capaci di tradurre proprietà invisibili di oggetti e fenomeni sono anche attivi in certe tecnologie militari e di sorveglianza pensate per vedere in condizioni di invisibilità (visione notturna, grande distanza). Tali tecnologie producono output visivi che di fatto, più che rappresentazioni, sono visualizzazioni dotate di una forma che è prima di tutto *operativa*, pensata per poter adempiere nel miglior modo possibile a un tracciamento automatico. Facciamo qui riferimento al concetto di *operational images* che Harun Farocki (2005) conia per riferirsi alle immagini che le telecamere di sorveglianza producono, nel senso di «images that are not simply meant to reproduce something, but instead are part of an operation». Il girato cieco e automatico dei dispositivi a circuito chiuso diventa infatti per noi una serie di immagini, dotata di un valore e di un senso, solo all'interno di



una narrazione orientata, ed è appunto su questo che si concentra Farocki in *Eye/Machine* (2001-2003) o in *War at Distance* (2003)<sup>1</sup>.

Fuori dal montaggio che ci fa conoscere quelle immagini come immagini, le *operational images* sono infatti puri pezzi di operatività per il sistema che li produce, elementi che il sistema produce per se stesso e nei quali noi potremmo anche non avere alcuna parte.

Se Farocki ingloba le immagini macchiniche in una nuova narrazione, risemantizzandole, altri, come appunto Richard Mosse, hanno invece scelto di basare la loro produzione fotografica sulle stesse tecniche utilizzate per la produzione di questi output, che più che immagini o rappresentazioni sono visualizzazioni a scopo militare o repressivo<sup>2</sup>. Una scelta che, come rimarca Lancioni (2016), è dettata dalla necessità di valorizzare in modo inedito il reale oggetto di racconto e di testimonianza, superando le forme documentali classiche, come il bianco e nero della fotografia di reportage, e la loro apparente trasparenza, “esito di una assuefazione al mezzo espressivo” (p. 149).

Cosa accade dunque cercando di costruire una narrazione fotografica a partire dagli output di una termocamera, o utilizzando direttamente una pellicola a infrarossi per i propri scatti? In che modo la mappatura di dati offerta dal dispositivo tecnologico può trasformarsi, da visualizzazione *operazionale*, in fotografia documentale? Sottoponendo alla lente dell'analisi semiotica una poetica come quella di Mosse, all'intersezione tra reportage e arti visive, che fa abbondante e diretto uso di questi nuovi dispositivi tecnologici, proveremo a esaminare in che modo i dispositivi di visualizzazione possano dialogare, e su quali basi, con il fotografico. Procederemo innanzitutto attraverso l'analisi ravvicinata di alcuni progetti.

## 2. “*Infra*”, o della violenza del passato: testimoniare quello che non è più presente

Tra i lavori più riusciti e noti di Mosse figurano i due progetti *Infra* (2010-2015) e *The Enclave* (2013), come già accennato entrambi dedicati al racconto delle devastazioni della guerra in Congo, alimentate sin dalla fine del genocidio ruandese (1994) dalle milizie ribelli stabilitesi nel paese.

Quando Mosse raggiunge la regione del Kivu Nord, nella parte orientale della Repubblica Democratica del Congo, si trova immerso in un conflitto endemico, radicato nel territorio, senza fine perché costantemente rilanciato, nella giungla, dai ribelli e con alleanze sempre diverse. Un conflitto, come racconta Mosse in un'intervista a Jörg Colberg (2011), allo stesso tempo «trenchantly real» e «essentially ineffable», dunque dalla natura drammaticamente contraddittoria. È per questo motivo che Mosse rivendica la necessità di superare gli strumenti tradizionali della fotografia documentaria, per trovare uno strumento adeguato a mostrare quello che non può essere detto se non in astratto:

From the little I had learned about this conflict, as well as from my past experience working in similar situations, I knew ahead of time that my subject would elude me. Rather like Conrad's Marlow on the steamer, I was pursuing something essentially ineffable, something so trenchantly real that it verges on the abstract. [...] The decision to use colour infrared film forms a dialogue with these specifics. (Colberg 2011)

Proprio per rappresentare l'«intangibility» (Shuman 2011) della violenza in Con-

go Mosse sceglie di affidare le proprie immagini a un dispositivo altamente specifico, che è una vera e propria tecnologia di visualizzazione di tipo analogico: la pellicola Aerochrome, messa a punto dalla Kodak in collaborazione con i militari USA negli anni '40 per registrare la luce infrarossa, invisibile agli occhi umani, e usata per scopi di *camouflage detection* a partire dalla Seconda guerra mondiale. La tecnologia Aerochrome è stata adoperata da Mosse sia per il girato di *The Enclave*, videoinstallazione su sei schermi presentata al Padiglione Irlandese della 55° Biennale di Venezia, che per la serie fotografica *Infra*, su cui ci concentreremo qui.

Nel dettaglio, Aerochrome agisce catturando la luce infrarossa riflessa dalla clorofilla e dalle piante verdi e virandola sui toni del rosso, consentendo una migliore individuazione del nemico camuffato da vegetazione e separando dunque lo sfondo ambientale e naturale vero e proprio, scenario inerte del conflitto, dal nemico in azione.

Sulla scia della riflessione di Fabbri (2011) sul *camouflage*, potremmo dire che la tecnologia a infrarossi di Aerochrome è stata messa a punto per consentire, alle forze aeronautiche, «un'operazione di smascheramento», vanificando il tentativo di mascheramento delle truppe nemiche sul territorio che vogliono confondersi con la vegetazione. Sempre all'interno di questa dimensione strategica, la prospettiva di visione inscritta nell'impiego di Aerochrome da parte dell'aeronautica militare come «agonista» in lotta contro un «antagonista» da smascherare (Fabbri 2011) è una prospettiva zenitale, di controllo dall'alto sul territorio; ed è appunto sullo sfondo naturale, indifferente all'azione, che può diventare visibile, grazie all'applicazione di una marcatura cromatica, l'azione dell'«antagonista» principale, i guerriglieri. Se a un'osservazione dall'alto senza dispositivi di rilevazione infrarossa il verde delle divise dei ribelli scompare nella vegetazione, la tecnologia Aerochrome opera per separare, cromaticamente, il verde-antagonista dal verde-sfondo naturale, marcando di rosso quest'ultimo e differenziandolo così da tutto il resto.

La tecnologia di visualizzazione Aerochrome, utilizzata a scopi strategico-militari per la sorveglianza aerea, rende dunque visibile l'opposizione tra natura (inerte, indifferente all'azione) e nemico (responsabile dell'azione), e lo fa introducendo un'opposizione cromatica tra il rosso e gli altri colori dello spettro, dove il rosso connota le componenti dell'immagine non riconducibili all'azione antagonista.

Con queste caratteristiche tecniche, le pellicole Kodak Aerochrome (sia l'originaria degli anni '40 che le versioni successive, ora tutte fuori produzione) sono state gli standard, oltre che per il rilevamento della mimetizzazione, anche per la valutazione delle malattie delle piante, la differenziazione delle specie arboree e la delimitazione idrologica.

L'uso che Mosse fa di questa tecnologia analogica è invece radicalmente diverso. Innanzitutto, non c'è traccia della visione zenitale al cui servizio viene generalmente applicata la visione infrarossa. Mosse utilizza infatti Aerochrome per immortalare il territorio del Congo che si offre al suo sguardo di reporter in stranianti paesaggi da cartolina come *Remain in Light* (Fig. 1), dove la natura nei toni del magenta acceso e del rosa morbido entra in contrasto con i toni luminosi di un cielo nuvoloso.

La natura lussureggiante della regione del Kivu Nord non è tuttavia soltanto lo scenario del reportage ma diventa parte integrante del racconto stesso. Ed è per esempio in un'immagine come *Colonel Soleil's Boys* (Fig. 2) che inizia a diventare



Fig. 1. Richard Mosse, *Remain in Light*, 2015 © Richard Mosse. Courtesy of the artist and Jack Shainman Gallery, New York.

evidente il diverso intento con cui Mosse applica il suo filtro tecnologico alla realtà che descrive: qui è lo sfondo naturale a essere di un magenta acceso, quasi a campitura piena e con poche ombreggiature o dettagli, ma sono rosa, ora acceso ora slavato, anche il colonnello, al centro dell'inquadratura, e i suoi uomini, in alcuni dettagli.

Questa parentela cromatica, serpeggiante, tra natura e ribelli in azione, diventa via via più esplicita in immagini come *Madonna and Child* e *Of Lillies and Remains*.

In *Madonna and Child* (Fig. 3) il contrasto cromatico pone nuovamente in opposizione la gamma del rosso con tutti i suoi toni (dal magenta al rosa, dal viola al lilla) agli altri colori dello spettro, ma non opera per distinguere lo sfondo naturale dai responsabili dell'azione. Piuttosto, la parentela cromatica rende evidente la continuità tra la natura lussureggiante del Congo e l'agire dei guerriglieri, evidenziando in maniera estremamente netta quello che un territorio florido e rigoglioso non riesce a raccontare, ovvero la sua derivazione da una lunga sequenza di morte e distruzione.

Anche nella doppia figura centrale, protagonista dell'immagine, il contrasto tra i piatti toni del rosso e l'incarnato del soldato e del bambino, molto più luminoso, restituisce l'impressione di un conflitto insolubile, quello tra un'azione criminosa che si perpetra su un territorio ormai insanguinato (la divisa mimetica, il cappello, le piante sullo sfondo) e quello della vita così come dovrebbe essere, al di fuori di ogni schema di guerra.



Fig. 2. Richard Mosse, *Colonel Soleil's Boys*, 2010 © Richard Mosse. Courtesy of the artist and Jack Shainman Gallery, New York.



Fig. 3. Richard Mosse, *Madonna and Child*, 2012 © Richard Mosse. Courtesy of the artist and Jack Shainman Gallery, New York.



Anche *Of Lillies and Remains* (Fig. 4), che ha il suo fulcro nel teschio al centro dell'immagine, circondato da foglie e fiori, Mosse piega la grammatica della visualizzazione delle gamme degli infrarossi ai suoi scopi narrativi: qui il contrasto portante, sia a livello topologico che a livello plastico, è tra l'elemento centrale (il teschio) e lo sfondo (la natura rigogliosa), ma non è solo l'opposizione tra il vitalismo esasperato della natura e la raffigurazione per eccellenza della morte, nelle forme di una *vanitas* contemporanea, a colpire. Anche il teschio infatti è screziato di rosso, di un rosso che non contrassegna una punta di infrarosso ma è un rosso primigenio, naturale e ben percepibile anche alla visione umana, quello del sangue: i due rossi si mescolano insieme (con il profilo del rivolo di sangue che si confonde nelle volute delle foglie intorno, creando un unico arabesco), a rimarcare la persistenza, sul territorio congolese, delle condizioni di guerriglia sommersa che hanno portato alla devastazione – una devastazione silenziosa, ma persistente e crudele – un intero paese.



Fig. 4. Richard Mosse, *Of Lillies and Remains*, 2012 © Richard Mosse. Courtesy of the artist and Jack Shainman Gallery, New York.

### 3. “Heat Maps”, o della vicinanza impossibile: visualizzazione e visione distante

Se *Infra* fa uso di una pellicola analogica capace di intercettare il non visibile, nella fattispecie lo spettro infrarosso, la serie *Heat Maps* fa uso di una tra le più note tecnologie digitali di sorveglianza, la fotocamera termica.

La serie, nello specifico, è costituita da pannelli di grandi dimensioni ognuno

dei quali assembla, in un perfetto mosaico di cui è difficile trovare le commesure, centinaia di immagini catturate lungo le rotte migratorie da Medio Oriente e Africa verso l'Europa. Tutti i tasselli che compongono il mosaico finale sono ottenuti con una termocamera per usi militari in grado di individuare differenze di temperatura fino a trenta chilometri di distanza. In altri termini, non si tratta più di un visibile opportunamente filtrato e classificato, come avveniva con le immagini registrate dalla pellicola Aerochrome, secondo le gamme degli infrarossi più o meno presenti, ma di un vero e proprio invisibile, quello delle aree di calore di un'area geografica, captato sotto forma di gradienti di temperatura e restituito sotto forma di contorni e di forme.

I pannelli finali, così esposti, sono dunque enormi immagini di immagini in cui ogni tassello contribuisce a descrivere una porzione di territorio nei più minuti dettagli e in cui, ancora una volta, è l'uso delle tecnologie di visualizzazione a dare un valore (estetico e patemico, come vedremo) al lavoro documentario dell'autore. *Souda Camp, Chios Island, Greece* (Fig. 5), per esempio, che ha dimensioni di circa 1,3 x 2 m, offre una veduta nitida e straniante sulle tende del campo dei migranti su un lembo dell'isola di Chio. A osservare l'immagine da vicino, porzione per porzione, ci si rende immediatamente conto della strana impressione generata dall'immagine nella sua totalità, che è facile percepire come incredibilmente dettagliata, fino all'estremo, e allo stesso tempo sfuggente: in ogni singolo scatto ripreso dalla termocamera, infatti, convivono zone a fuoco e zone non a fuoco, così come è presente uno specifico punto di fuga. Dal momento che ogni tassello, pur contiguo agli altri, deriva da una sua specifica prospettiva di visione, tutti questi elementi e le loro fuggevoli variazioni danno l'impressione di afferrare e al contempo lasciar cadere l'immagine, continuamente. Grandi aree sfocate sono poi evidenti, oltre che nel corpo della collinetta, nel bordo dell'immagine, nell'angolo in basso a sinistra – e quest'ultima plaga è talmente vasta ed evidente da apparire



Fig. 5. Richard Mosse, *Souda Camp, Chios Island, Greece*, 2017 © Richard Mosse. Courtesy of the artist and Jack Shainman Gallery, New York.

come una bordura, interna all'immagine, che quasi funge da "di-mostrazione", seguendo Marin (1994), di quello che vi viene rappresentato: la vita nel campo profughi, nei suoi più piccoli dettagli.

L'eccezionale nitidezza visiva delle zone a fuoco sotto l'obiettivo della termocamera contrasta con le sagome, sempre stilizzate e approssimative, dei migranti, e la stampa digitale su carta metallizzata acuisce ogni dettaglio in modo surreale. Si notano in particolare, sul lato destro dell'immagine, alcune figure umane in acqua e sulla riva, dal caratteristico colore bianco e dai contorni sfocati.

Bianco è infatti il colore che il sensore della termocamera restituisce in corrispondenza della massima differenza di temperatura tra un corpo e il suo ambiente circostante, acquistando in vividezza ma perdendo nella definizione dei contorni. Di fatto, dunque, il dispositivo tecnologico di sorveglianza opera traducendo le differenze di natura termica in differenze eidetiche (sfocato vs nitido) e cromatiche (bianco vs toni di grigio).

Se una simile operazione di visualizzazione ha senso nel contesto puramente *operativo* (nel senso di Farocki) in cui una termocamera agisce, quello di dare il massimo risalto visivo al suo target, i movimenti umani non autorizzati su un territorio, in *Heat Maps* acquista un forte rilievo narrativo e patetico mostrando all'osservatore, nella sua continua esplorazione della superficie dei grandi pannelli della serie, come a sfuggire da un'immagine così nitida siano proprio i dettagli che costituiscono queste figure in persone. La resa estremamente realistica di ogni increspatura sull'acqua o di ogni piega sulle tende da campo, che a tratti confina con il pittoresco, contrasta infatti con l'impossibilità di afferrare i volti o le espressioni delle singole figure, e questo tanto più quanto la termocamera le rileva efficacemente.

Il paradosso, che Mosse porta abilmente alla luce con questi affreschi fotografici di grandi dimensioni e di grande impatto scenico, è far percepire la pura operatività delle figure dei migranti per l'occhio della termocamera, bersagli tanto più esatti quanto più privi di ogni connotazione umana.

#### 4. "Incoming", verso una nuova vicinanza: visualizzazione e visione partecipe

Simili tecnologie per la rilevazione delle temperature sono impiegate anche nella videoinstallazione *Incoming* (2017), composta da tre schermi che proiettano tre video ripresi con termocamera militare lungo le rotte migratorie, sulla scia di *Heat Maps*.

Molto diverso è invece il punto di vista adottato da Mosse nei confronti del suo materiale di partenza: se *Heat Maps* mantiene lo sguardo a distanza della visione da lontano delle termocamere di sorveglianza, tanto da magnificarlo in forma panoramica, *Incoming* mostra cosa accade sfidando i limiti della termocamera e avvicinandosi a quei soggetti non più in quanto bersagli ma in quanto persone.

La videoinstallazione, girata e prodotta da Richard Mosse con il suo team e con l'ausilio, sul piano musicale, del compositore e sound designer Ben Frost, si articola in tre video corrispondenti a tre diversi momenti: nel primo, in territorio siriano, assistiamo ai preparativi per il decollo di un jet militare da una portaerei; nel secondo è documentato l'arrivo dei migranti, su sovraffollati barconi; nel terzo video i migranti, ormai sbarcati, trovano alloggio in tende e capannoni, bloccati in un'attesa indefinita.

In contrasto con il primo momento iniziale, in cui le immagini indugiano sul cor-

po tecnologico e asettico del jet pronto a partire per la consueta perlustrazione del territorio, in lotta contro l'immigrazione clandestina, con una dovizia di dettagli che documentano le fredde e nitide superfici cromate del jet, rese in morbidi, ricchi toni di grigio, sono il secondo video e il terzo video a colpire maggiormente la nostra attenzione. È soprattutto qui, infatti, che vengono esplorati, per quanto possibile, quei volti che in *Heat Maps* risultavano illeggibili, mangiati dal bianco sfocato della visualizzazione termica da grande distanza. Anche in questo caso i colori dipendono dai sensori della termocamera: il bianco e nero pastoso, con il bianco più nitido a rappresentare le aree maggiormente calde, il grigio a rappre-



Fig. 6. Richard Mosse, *Still from Incoming #293*, 2014-17 © Richard Mosse. Courtesy of the artist and Jack Shainman Gallery, New York.



Fig. 7. Richard Mosse, *Still from Incoming #96*, 2016 © Richard Mosse. Courtesy of the artist and Jack Shainman Gallery, New York.



sentare le aree più fredde, e con linee più nette in presenza di maggiore contrasto termico. Nella collezione di *stills* realizzata da Mosse per l'esposizione del suo lavoro, anche questa volta a mezzo stampa digitale su carta metallizzata, tutti questi tratti visivi risultano ancora più evidenti.

Molte e diverse sono le immagini che si alternano, a seconda delle differenze di temperatura che registrano nelle varie scene: ci sono corpi vicini a fuochi, o che emanano più calore, che risultano bianchi come spettri; e corpi grigi ammassati su barconi, o ripresi in movimento (Fig. 6). Spesso hanno tratti quasi cancellati, a tinte piatte e senza volumi, difficili da esaminare: nuovi altri della cui singolarità la termocamera non si cura, e che fanno pensare ai soggetti anonimi, quasi pure macchie di colore, che popolavano le illustrazioni dei resoconti di viaggio dei primi esploratori (Stoichita 2019). Li vediamo muoversi tra le tende, sui barconi, persino trasportare immagini sacre in processione, e netto è il contrasto tra la loro apparenza sfuggente e i lineamenti precisi e puliti delle icone.

In altre scene, sul freddo dei barconi, o nel gelo invernale, la visione ravvicinata aiuta a sbalzare volti ed espressioni, cogliendo le più sottili variazioni di temperatura su ogni viso, e finisce per restituire delle figure umane che appaiono quasi come delle immagini solarizzate, tanto sono netti i contorni sullo sfondo dell'ambiente circostante (Fig. 7).

Sono ancora una volta immagini di un'alterità, quelle che vediamo, ma è finalmente un'alterità che possiamo esplorare, nei più minuti dettagli: bianche sono le lacrime che rigano il volto di un'anziana rifugiata, bianche le sue ciglia sul grigio volto infreddolito, grigi i volti dei migranti al gelo, su cui vediamo ogni ruga e solco. In queste sequenze ogni dettaglio contribuisce a raccontare la storia di ognuno di questi muti protagonisti, che pur non avendo nomi o coordinate biografiche emerge prepotentemente in tutta la sua individualità.

Anche in *Incoming*, dunque, Mosse lavora su quello che i sensori restituiscono in forma visiva ma se ne riappropria sotto forma di immagine, in chiave non più macchinica ma dichiaratamente narrativa ed emozionale.

##### *5. L'autodeterminazione del fotografico nelle immagini ibride. Note finali su visualizzazione e fotografia in Richard Mosse*

Sarebbero possibili molte altre esplorazioni ravvicinate dei progetti di Richard Mosse, impegnato da tempo a raccogliere l'eredità della grande fotografia di testimonianza, dalla fotografia di reportage e della fotografia documentaria, rilette alla luce delle nuove prospettive di creazione (e di produttività) fotografica.

A quest'ultimo filone, in particolare, quello documentaristico, si richiamano le più recenti sperimentazioni nel solco della fotografia naturalista, come la serie *Ultra* (2019), composta da macro su dettagli della foresta amazzonica ottenute grazie a una tecnica di illuminazione a fluorescenza UV, o la serie *Tristes Tropiques* (2020): quest'ultima, in particolare, racconta l'impatto della deforestazione nell'Amazzonia brasiliana attraverso immagini scattate da droni e convogliate su una pellicola multispettrale per tenere traccia dei danni del disboscamento, dell'allevamento intensivo, della presenza di miniere illegali e di altri crimini contro l'ambiente.

Ne risultano, ancora una volta, immagini di grande impatto visivo, che sprigionano tutto il loro valore a patto di saper coniugare quello che si vede, e che è il

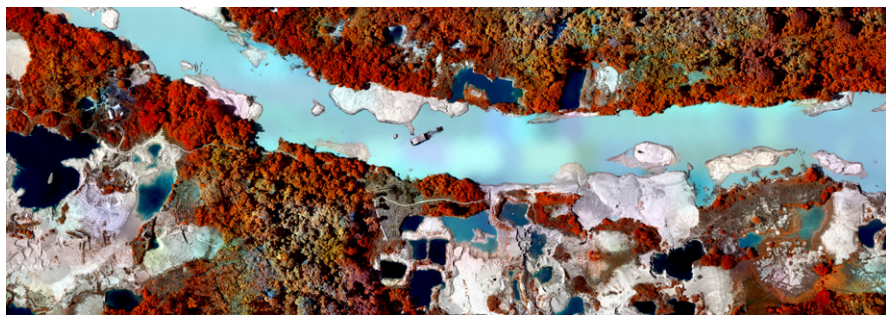


Fig. 8. Richard Mosse, *Crepori River, Pará*, 2020 © Richard Mosse. Courtesy of the artist and Jack Shainman Gallery, New York.

risultato di un'operazione di *detection* da parte del dispositivo di visualizzazione, con quello che il fotografo, che di questi dispositivi si serve, vuole raccontare: nello specifico, nelle immagini di *Tristes Tropiques* colpisce il forte contrasto tra la rappresentazione zenitale, assoluta, che mappa il territorio in modo estremamente preciso, e i cromatismi esasperati, frutto del lavoro sulla pellicola multi-spettrale, che danno accesso a un'ulteriore lettura di queste immagini.

In *Crepori River, Pará* (Fig. 8), per esempio, ai toni del rosso che segnalano processi di deforestazione e incendi sul territorio si affiancano le sinistre luminescenze che affiorano dall'azzurro del fiume, sintomo del deterioramento dell'equilibrio ambientale: tutti cromatismi derivanti dalla lettura dei dati del territorio operati da specifici software per la visualizzazione di dati geografici e dalla capacità della pellicola di captare, anche in questo caso, tutte le lunghezze d'onda dello spettro, visibile e non visibile.

A questo punto, dopo un'analisi più ravvicinata di alcuni progetti come *Infra*, *Heat Maps*, e *Incoming*, è possibile tentare di descrivere, in modo più preciso, il carattere ibrido delle immagini di Richard Mosse, al contempo visualizzazioni e rappresentazioni fotografiche.

Se accettiamo infatti di chiamare visualizzazioni quelle immagini la cui componente visiva scaturisce da una restituzione orientata di dati e di informazioni che agisce, diremmo, per «creatività regolata» (Manchia 2020), ovvero assegnando proporzionalmente una forma visiva a proprietà di fatto invisibili e non secondo una reinterpretazione del mondo visibile così come appare, è evidente che tutti questi progetti non sarebbero potuti esistere, così come li vediamo, senza il filtro di un dispositivo di raccolta di dati che ha contribuito a crearli come immagini. Questo risulta corretto, in particolare, per *Heat Maps* e *Incoming*, la cui apparenza visiva e fotografica dipende interamente dalla restituzione visiva di informazioni non visibili, come la mappatura dei gradienti di temperatura; e, in misura minore, è vero anche per progetti più complessi come *Infra*, in cui il trattamento della pellicola Aerochrome amplia la gamma del visibile verso l'invisibile a infrarossi ma restituisce anche il visibile standard (nella componente più fotografica, e cromaticamente non marcata, di ogni immagine), e per *Tristes Tropiques*, in cui permane una trascrizione puntuale del territorio.

Cosa consente invece a Mosse di inserire queste dinamiche di visualizzazione di tipo freddo, automatico e operativo all'interno di un progetto fotografico vero e proprio? In che modo l'autore offre a chi guarda un'immagine che non è più

una visualizzazione, pur avendone tutte le caratteristiche tecniche, ma una nuova prospettiva fotografica sul reale e sui suoi dati?

A ben guardare, è grazie a una costante riappropriazione delle tecnologie di visualizzazione come parte integrante della propria prospettiva autoriale che Mosse riesce a trasformarle, di fatto, da strumenti di pura *detection* a strumenti di racconto del reale. In questo senso, c'è chi ha parlato di *sensor realism* (Saugmann, Möller, & Bellmer 2020), nel senso di «an aesthetic realism based on the visual replication of technologies used in visualising and governing an issue, rather than on a photorealistic depiction of an issue», a proposito della poetica di Mosse.

Ci sembra tuttavia che, attraverso il prisma di una riflessione semiotica, sia possibile cogliere meglio la specificità di questo nuovo «aesthetic realism». Più che parlare di un nuovo realismo, basato sui dispositivi di visualizzazione, ci sembra invece più opportuno indagare il modo in cui gli output visivi dei sensori possano entrare a far parte di una nuova presa sul reale, che resta comunque una presa fotografica. In altre parole, ci sembra più interessante chiederci in che modo le tecnologie di visualizzazione possano produrre un effetto di realismo – che resta eminentemente fotografico.

In primo luogo, è da sottolineare il cambio di punto di vista operato da Mosse, che riappropriandosi dei risultati dei dispositivi di visualizzazione (pellicole a infrarossi e termocamere), strappa i puri dati visivi dal loro contesto puramente informativo (Elkins 1999) e operativo per renderli parte integrante di una narrazione orientata.

Nella realtà nessuno guarda davvero, da dietro il dispositivo della termocamera o la pellicola a infrarossi, i migranti in fuga o i guerriglieri in azione. Sono presenze che il dispositivo intercetta per restituirle sotto forma di dati, a loro volta disponibili per ulteriori operazioni di controllo. Interpolando il suo sguardo tra noi e quei dati visivi, Mosse li trasforma pienamente in immagini, riaffermando il loro ruolo all'interno di una cornice che non è più operativa: nel magenta di *Infra*, nel bianco e nero di *Incoming*, nei colori fluorescenti di *Tristes Tropiques* noi non leggiamo più soltanto l'aderenza a una legge proporzionale che tramuta informazioni in qualità visive ma l'intento testimoniale che le anima. Detto altrimenti, Mosse opera una vera e propria messa in discorso, coerente ed efficace, sia dei dispositivi di visualizzazione che dei loro output, e invita l'osservatore a ripercorrere, a ritroso, tale complessa tessitura tra visualizzazione e fotografia, e ad aderire alla nuova visione documentale che gli propone.

Potremmo aggiungere che questa messa in discorso, che passa per una riappropriazione dei dati visivi informativi e che di fatto traduce le trascrizioni automatiche dei dispositivi bellici in immagini fotografiche vere e proprie, avviene, ci sembra, attraverso una lotta serrata con quello che visivamente possiamo aspettarci da queste immagini tecniche. Detto in modo più specificamente semiotico, questa ripertinentizzazione dell'operativo in espressivo pertiene allo specifico modo in cui elementi di un linguaggio prefissato finiscono per assumere funzioni radicalmente diverse, ripensando la materia espressiva di cui sono fatti – attingendo, potremmo dire, al figurale più minimo, dentro e oltre il figurativo.

Greimas, in *Semiotica figurativa e semiotica plastica* (1984), ha descritto il momento in cui l'analisi isola sullo sfondo dell'immagine figurativa gli elementi minimali del livello plastico come un «processo di autodeterminazione», capace di dare vita a un «linguaggio secondo».

In questi esempi, all'intersezione tra visualizzazione e fotografia, lo sguardo di

Mosse si innesta prepotentemente sui dispositivi di visualizzazione proprio chiedendo ai dati visivi di parlare un linguaggio secondo, oltre a quello puramente informativo: in *Infra* il rosso non è più soltanto il corrispettivo dell'infrarosso riflesso dalla clorofilla ma si piega ad assumere anche una valenza simbolica, riportando alla luce il sangue ormai secco dei soprusi passati; in *Heat Maps* lo sfocato del bianco che segna la presenza umana sul territorio diventa anche un punto di partenza per riflettere sull'invisibilità della condizione umana, agli occhi delle macchine; in *Incoming* le pieghe dei volti dei migranti, scolpite dalla termocamera a distanza ravvicinata e dalle nette differenze di temperature che solarizzano i contorni delle figure, diventano anche la via d'accesso a un'umanità altrimenti dimenticata.

La *rilevazione* dei dati – fredda, automatica, cieca, senza una agency che la governi – viene insomma trasformata, potremmo dire, in *rivelazione*. Rilevare i viventi invisibili, perché impossibili da scorgere e perché dimenticati, come i migranti, e allo stesso tempo rivelare la loro natura di esseri umani; portare alla luce le tracce nascoste della violenza, come in Congo, ed esibirle nel modo più vivido e immediato, perché non possano più essere ignorate; mappare i dati invisibili della devastazione ambientale sul territorio e restituirli, visivamente amplificati, praticando quella che è stata definita una forma di “counter-mapping”.

Una trasformazione radicale, in chiave espressiva e patemica, dei dati informativi che è parte integrante del lavoro di Mosse e che produce nello spettatore una nuova consapevolezza, non più soltanto frutto di un *sapere* ma di un nuovo *vedere* e, allo stesso tempo, di un nuovo *sentire*.

## Bibliografia

- 
- Barthes, Roland  
1980 *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil (tr. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1981).
- Bastide, Françoise  
2001 *Una notte con Saturno. Scritti semiotici sul discorso scientifico*, a cura di Bruno Latour & Paolo Fabbri, Roma, Meltemi.
- Benjamin, Walter  
1931 *Kleine Geschichte der Photographie*, in *Gesammelte Briefe*, vol. II/1, pp. 368-385 (tr. it. *Piccola storia della fotografia*, in Pinotti, Andrea, & Somaini, Antonio, a cura di, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012, 225-244).
- Chéroux, Clément  
2003 *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now (tr. it. *L'errore fotografico. Una breve storia*, Torino, Einaudi, 2009).
- Colberg, Jörg  
2011 *Interview with Richard Mosse*, «GUP», n. 20, <<http://preview.gupmagazine.com/articles/interview-with-richard-mosse>>.
- Değimenci, Koray  
2021 *Photographic Images in the Digital Era*, in Purgar, Krešimir (a cura di), *The Palgrave Handbook of Image Studies*, Cham., Palgrave Macmillan, 515-532 <[https://doi.org/10.1007/978-3-030-71830-5\\_31](https://doi.org/10.1007/978-3-030-71830-5_31)>.
- Elkins, James  
1995 *Art History and Images That Are Not Art*, «The Art Bulletin», vol. 77, n. 4, 553-571 (tr. it. *La storia dell'arte e le immagini che arte non sono*, in Pinotti, Andrea, & Somaini, Antonio, a cura di, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, 155-205).
- 1999 *The Domain of Images*, New York, Cornell University Press.
- Fabbri, Paolo  
2011 *Semiotica e camouflage*, in Scalabroni, Luisa (a cura di), *Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi*, Pisa, Edizioni ETS, 11-25.
- Farocki, Harun  
2005 *Der Krieg findet immer einen Ausweg*, in *Cinema 50. Essay*, Schüren Verlag, Marburg, 21-33 (tr. eng. *War Always Finds a Way*, in HF/RG, Paris, Jeu de Paume/Blackjack Editions, 2009, 107).
- Fontcuberta, Joan  
2016 *La furias de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg S, (tr. it. *La furia delle immagini. Nota sulla postfotografia*, Torino, Einaudi, 2018).
- Greimas, Algirdas Julien  
1984 *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, «Actes sémiotiques. Documents», n. 60 (tr. it. "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in Fabbri, Paolo & Marrone, Gianfranco (a cura di), *Semiotica in nuce II*, Roma, Meltemi, 2001, 196-210).
-

- Gunther, André  
2015 *L'Image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel (tr. it. *L'immagine condivisa*, Roma, Contrasto, 2016).
- Keidl, Philipp D., Hediger, Vinzenz, Melamed, Laliv, & Somaini, Antonio (a cura di)  
2020 *Pandemic Media. Preliminary Notes Toward an Inventory*, Lüneburg, Meson Press.
- Krauss, Rosalind  
1977 *Notes on the Index: Part I-II*, «October», nn. 3-4, 1977 (tr. it. *Note sull'indice, parte I-II*, in *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Roma, Fazi, 2007, 208-223; 224-233).
- Latour, Bruno  
1987 *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Harvard University Press (tr. it. *La scienza in azione. Introduzione alla sociologia della scienza*, Torino, Edizioni di Comunità, 1998).
- 1996 *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Le Plessis-Robinson, Synthélabo (tr. it. *Il culto moderno dei fatticci*, Roma, Meltemi, 2005).
- Latour, Bruno & Woolgar, Steve  
1979 *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, Los Angeles, Sage Publications (ed. rivista, *Laboratory Life: the Construction of Scientific Facts*, Princeton, Princeton University Press, 1986).
- Lancioni, Tarcisio  
2016 *La storia nel paesaggio*, in Guastini, Daniele, Ardovino, Adriano (a cura di), *I percorsi dell'immaginazione. Studi in onore di Pietro Montani*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 147-157.
- Manchia, Valentina  
2020 *Il discorso dei dati. Note semiotiche sulla visualizzazione delle informazioni*, Milano, FrancoAngeli.  
2022 *Fotografia, dataviz, photoviz. Immagini ibride tra rappresentazione e visualizzazione*, in Marra, Claudio, & Borselli, Daniele (a cura di), *Paradigmi del fotografico*, Bologna, Pendragon, 284-292.
- Mangano, Dario  
2018 *Che cos'è la semiotica della fotografia*, Roma, Carocci.
- Marin, Louis  
1994 *De la représentation*, Paris, Le Seuil/Gallimard (tr. it. *Della rappresentazione*, a cura di Corrain, Lucia, Milano, Mimesis, 2014).
- Moholy-Nagy, László  
1925, 1927 *Malerei Fotografie Film*, Langen, München (tr. it. *Pittura Fotografia Film*, a cura di Antonio Somaini, Einaudi, Torino, 2010).
- Paglen, Trevor  
2004 *Operational Images*, «e-flux», 59, <<http://e-flux.com/journal/59/61130/operational-images/>>.  
2019 *Invisible Images: Your Pictures Are Looking at You*, «Architectural Design», 89, 22-27.
- Peirce, Charles Sanders  
1931-1935 *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. (tr. it. parziale in *Opere*, a cura di Massimo A. Bonfantini, Bompiani, Milano, 2003).
- Pinotti, Andrea  
2021 *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Einaudi.
- Pinotti, Andrea, & Somaini, Antonio  
2016 *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Saugmann, Rune, Möller, Frank, & Bellmer, Rasmus  
2020 *Seeing like a surveillance agency? Sensor realism as aesthetic critique of visual data governance*, «Information, Communication & Society», 23:14, 1996-2013, DOI: 10.1080/1369118X.2020.1770315.
- Schuman, Aaron  
2011 *Sublime Proximity: In Conversation with Richard Mosse*, «Aperture», n. 203, 52-59, <[www.aaronshuman.com/richardmosse.html](http://www.aaronshuman.com/richardmosse.html)>.
- Somaini, Antonio  
2010 *Fotografia, cinema, montaggio. La "nuova visione" di László Moholy-Nagy*, in László Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, Somaini, Antonio (a cura di) Torino, Einaudi, 2010, ix-lvi.

- Sontag, Susan  
1975 *On Photography*, New York, Farrar, Straus & Giroux (tr. it. Sulla fotografia, Torino, Einaudi, 1978).
- Stoichita, Victor  
2019 *L'immagine dell'Altro. Neri, giudei, musulmani e gitani nella pittura occidentale dell'Età moderna*, La Casa Usher, Firenze.

### *Note*

<sup>1</sup> Sulla scia del lavoro di ricerca di Harun Farocki sulle immagini di sorveglianza ha lungamente riflettuto anche Trevor Paglen (cfr. per esempio Paglen 2004).

<sup>2</sup> Tra i recenti lavori al confine tra tecnologie di visualizzazione e fotografia occorre citare *Virus* di Antoine D'Agata, reportage sulla Francia durante il primo lockdown per Covid-19. Cfr. Keidl, Hediger, Melamed & Somaini (a cura di) 2020, Manchia 2022.

---

*Abstract*

From a socio-semiotic perspective, the article aims to investigate the relationship between domestic space and photography by examining four covers and corresponding articles from four different interior magazines (Casa Facile, Cose di Casa, AD and Marie Claire Maison). We will investigate the way in which the photographic image and the written word are related in the covers on a semantic and plastic level, and we will show how the four magazines, by combining photos, cover lines, puffs and pugs, give shape in their covers to aesthetics based on the plastic articulation of the texts. Starting from the syntagmatic series of photographs that make up the articles, we will reconstruct the paths of an observer passing through the photographed spaces, allowing a glimpse of the enunciational contracts between enunciator and enunciated. Furthermore, considering photography as a form of narration of space, we will highlight how it, like the word, can translate spatiality by providing a description based on different models (De Certeau 1990). Finally, we will identify the logics of spatial organization underlying the photographic series and the images of the home that each magazine proposes. The hypothesis that guides the passage from the covers to the inside of the magazines, and which we will examine, is that the cover as a condensing element, in its plastic treatment, already presents in nuce a structuring organization of space that is developed and expanded beyond the cover.

*Keywords:* Cover; Interior Design; Enunciation; Plastic Semiotics; Space;

*1. Introduzione*

Uno dei luoghi privilegiati d'incontro tra fotografia e spazio domestico è rappresentato dalle riviste d'architettura, arredamento e design, dove le foto d'interni hanno trovato un terreno fertile di diffusione. Tuttavia, basta sfogliare qualche storico mensile italiano, da *Casabella* a *Domus* passando per *Abitare*, per accorgersi che delle case fino a qualche decennio fa si fotografava per lo più la scatola muraria, rendendo di fatto l'interno impenetrabile. Che si trattasse di riviste rivolte ad architetti e designer e che per lungo tempo, almeno in Italia, non siano esistiti mensili d'interior indirizzati al grande pubblico è un dato da non sottovaluta-



re. Che l'interno non avesse pari dignità dell'esterno? che qualche forma di pudore non consentisse di accedere allo spazio privato per eccellenza? Probabilmente entrambe le cose e l'una non esclude ovviamente l'altra. Sta di fatto che mentre in America o in Francia la relazione tra interno domestico e fotografia risulta consolidata e di lunga data<sup>1</sup>, in Italia bisognerà aspettare gli anni Settanta-Ottanta del secolo scorso per cominciare a vedere tra le pagine delle riviste quel che si cela oltre le mura domestiche. È di questi anni, ad esempio, il debutto partenopeo di *AD*, mensile edito in Italia dal 1981 a partire dall'esperienza dell'omonimo magazine statunitense. Di lì a poco le foto d'interni hanno iniziato a diffondersi sempre più, svincolandosi man mano dai soli mensili indirizzati ai professionisti, per aprirsi a pubblici più vasti. Oggi, a dispetto di chi sostiene che l'editoria sia morta, le riviste continuano a essere pubblicate e numerosissime e diversificate sono quelle incentrate sullo spazio domestico, rivolte a pubblici dei più disparati.

Nelle pagine che seguono ci soffermeremo, secondo una prospettiva sociosemiotica, sul legame tra spazio domestico e fotografia che si istituisce nelle riviste d'interior con l'obiettivo di mettere in luce il modo in cui queste, sfruttando linguaggi espressivi differenti, costruiscano e ripropongano certe idee di casa<sup>2</sup>. Prenderemo in esame quattro testate – *Casa Facile*, *Cose di Casa*, *AD* e *Marie Claire Maison* – e per ciascuna di esse partiremo dapprima con l'analisi di uno dei loro elementi più pregnanti, ovvero la copertina, per poi spostarci al loro interno osservando il modo in cui lo spazio esposto nella cover venga ritradotto e messo in forma nei servizi di punta. L'ipotesi che guida il passaggio dalle copertine all'interno dei mensili, e che si tratterà di vagliare, è che la cover in quanto elemento condensante, nel suo trattamento plastico, presenti già *in nuce* un'organizzazione strutturante dello spazio che si trova sviluppata ed espansa al di là della copertina.

Si indagherà il modo in cui immagine fotografica e parola scritta entrano in relazione nelle cover a livello semantico e plastico, ma anche come le quattro riviste, combinando foto, coverline, puffs e pugs diano forma nelle proprie copertine a vere e proprie estetiche (Floch 1986) fondate sull'articolazione plastica dei testi. A partire dalla successione sintagmatica delle fotografie lungo i servizi e dalla loro costruzione interna, si ricostruiranno i percorsi di un osservatore viandante che attraversa gli ambienti fotografati, lasciando intravedere in controluce i contratti enunciazionali stipulati tra enunciatore ed enunciatario e le immagini di casa che ciascun mensile propone. Considerando inoltre la fotografia come una forma di narrazione dello spazio, metteremo in luce come essa possa, come la parola, tradurre la spazialità fornendone descrizioni che poggiano su modelli differenti (De Certeau 1990). Alla fine si ricaveranno le logiche di organizzazione dello spazio che sottostanno alle serie fotografiche e che rendono manifeste certe concezioni di casa.

In questa trattazione dunque occupandoci delle copertine (§2, 3, 4) considereremo la componente verbale sia in relazione al suo apporto semantico sia in termini prettamente visivi (posizionamento, allineamento, etc.), mentre dedicandoci alla serie fotografica (§5, 6, 7) tratteremo il visivo come un testo verbale, capace di raccontare l'ambiente domestico. Con uno slogan si potrebbe dire che considereremo la visualità del verbale e la verbalità del visivo, per andare di fatto al di là delle sostanze espressive e soffermarci sulle forme.

Il corpus, di natura paradigmatica, sarà costituito da quattro copertine, una per ciascun mensile, e i corrispettivi servizi di punta, ma non mancheranno rimandi ad altre cover e altri servizi delle stesse riviste al fine di esplicitare ancor meglio i risultati delle analisi. Dopo aver sfogliato numerosi magazine attualmente in com-

mercio in Italia, ci si è accorti che quelli selezionati erano in grado di richiamarsi a vicenda, rinviando gli uni agli altri secondo un sistema strutturale di analogie e differenze. Benché le riviste considerate si differenzino nel mercato italiano sulla base di criteri economico-sociologici come prezzo, target, etc., la costruzione del corpus è avvenuta secondo il criterio dell'esaurimento del modello (cfr. Greimas & Courtés 1979, voce "corpus"). A partire dalla rilevazione di effetti di *continuità* e *discontinuità*, riscontrati in fase preliminare sia osservando le copertine che i servizi fotografici di diversi magazine, è stato possibile selezionare progressivamente l'insieme dei testi rintracciando modelli esplicativi comprovati dalla teoria semiotica – dall'opposizione *classico vs barocco* a quella *molteplicità vs unità* – in grado di mettere in luce le dinamiche significative implicate e considerate rilevanti sulla base della domanda e dell'ipotesi di ricerca. La scelta delle quattro riviste è quindi da considerarsi non come il frutto di un campionamento, bensì come l'esito di un lavoro di pertinentizzazione che ha condotto, secondo un doppio movimento, ad allargare e poi restringere i casi esaminati sino a esaurire le possibilità date dalle regole-modello ritenute capaci di conferire una maggiore intelligibilità dei fenomeni semiotici su cui si voleva gettar luce. In modo analogo, le quattro copertine e i corrispettivi servizi fotografici sono da considerarsi come testi-modello, rappresentativi delle dinamiche di senso rintracciate trasversalmente dall'osservazione di più numeri degli stessi magazine. Infatti, mettendo a confronto diversi numeri delle medesime riviste, tanto per le cover quanto per gli articoli, sono emerse una serie di invarianti. Dalla parte delle copertine si è notato come, nonostante la variabilità di superficie e la specificità di ciascuna cover, vi fosse una coerenza interna a livello dell'organizzazione plastica complessiva e un trattamento ricorrente delle relazioni tra verbale e visivo. Allo stesso modo, dalla parte degli articoli, ci si è resi conto di come, pur variando gli spazi rappresentati, venissero mantenute le medesime strategie enunciative, le forme di racconto, percorso e descrizione, e di messa in forma dello spazio a partire dalle immagini fotografiche.

## 2. *A partire dal margine*

Un vecchio adagio recita "non giudicare mai un libro dalla copertina". Come ogni buon proverbio, detto o luogo comune, esso racchiude in sé una saggezza popolare fondata su un universo di valori tradizionale e solido<sup>3</sup>. L'invito è quello di non fermarsi alle apparenze, alla prima impressione. Eppure, volenti o dolenti, dobbiamo ammettere che non facciamo altro. Non solo quando a partire dal modo di vestire, parlare e atteggiarsi ricostruiamo l'immagine dell'altro e stabiliamo, come si dice, un po' a pelle se quella persona ci è simpatica o meno, ma lo facciamo di fronte a qualunque fenomeno del mondo. È il nostro destino in quanto animali semiotici: percepiamo qualcosa e ci troviamo senza saperlo a esercitare un fare interpretativo, a giudicare e cogliere il senso di quanto ci passa sotto gli occhi, con effetti talvolta molto concreti sulle nostre vite (cfr. Marrone 2018). Così, quando entriamo in un'edicola, di norma solo per dare un'occhiata, e usciamo poi con un paio di riviste sotto braccio, non possiamo non constatare che buona parte delle nostre scelte d'acquisto sia stata determinata proprio da un primo sguardo.

Chi di copertine si intende lo sa bene. I direttori editoriali mobilitano ogni volta diverse figure professionali per costruire la cover perfetta, consapevoli di quanto questo elemento ai margini sia uno dei fattori chiave per il successo della rivista. Sua parte imprescindibile, la copertina è di fatto la faccia della rivista, il suo bi-

glietto da visita, capace di tradurre una certa idea editoriale, condensare l'identità del suo produttore, fornire informazioni sul contenuto che si sviluppa al suo interno, etc. Si tratta di uno dei luoghi principali di manifestazione dell'identità della testata oltre che di uno dei mezzi attraverso cui essa instaura un rapporto diretto con il suo lettore. Aspetti questi già messi in luce da Genette nel suo *Soglie* (1987). Nel volume l'autore, come è noto, si concentra su tutti quegli elementi che si collocano nei dintorni del testo, ivi comprese le copertine, e che battezza con il termine *paratesto*, di cui sottolinea il carattere presentificante e la condizione liminale. Si tratta di produzioni eteroclitiche che affiancano il testo, «lo contornano e lo prolungano, per *presentarlo*, [...] per *renderlo presente*, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua "ricezione" e il suo consumo» (*Ibid*: 3). Zona di transizione tra il fuori e il dentro, il paratesto in quanto soglia non solo unisce e insieme separa due mondi, quello del testo e quello del pubblico, senza appartenere di fatto né all'uno né all'altro, ma ha anche degli effetti pragmatici sui lettori. I paratesti infatti sono oggetti prefigurativi (Acquarelli, Cogo, Tancini, a cura, 2013) che funzionano un po' come delle istruzioni per l'uso: guidano la lettura dei pubblici costruendo nei lettori specifici sistemi di attese.

L'articolazione tra testo e paratesto avanzata da Genette si fonda tuttavia su un'idea referenziale e ristretta di testo che oggi la semiotica rifiuta (Pozzato 2001), allargando la nozione di testo e intendendo quest'ultimo non come oggetto empirico ma costruito teorico, un modello per l'analisi dei fenomeni di senso i cui limiti sono definiti di volta in volta alla luce del progetto di descrizione dell'analista (Marrone 2010). Testo può essere di fatto una qualsiasi porzione di realtà significativa in grado di veicolare determinati significati, una trama di relazioni tra espressione e contenuto capace di costruire una configurazione di senso unitaria. Così, posto che anche un elemento paratestuale come la cover di una rivista possa assurgere a testo, una domanda sorge spontanea: una copertina si legge o si vede? Nei magazine d'interior la foto in copertina assume un ruolo centrale: è intorno a essa che si costruisce il tema del numero e lo spazio che mostra rappresenta l'oggetto del servizio di punta. Tuttavia, la fotografia non lavora da sola alla costruzione del senso della cover. Le copertine sono infatti testi sincretici, forme testuali che sfruttano sostanze espressive diverse per veicolare i propri contenuti. I linguaggi coinvolti, verbale e visivo, cooperano nella produzione di senso, frutto non della semplice somma di significati locali ma delle relazioni reciproche che i vari elementi intrattengono tra loro. Di fronte a una copertina allora ci si può chiedere quali siano gli effetti di senso risultanti dal complesso intreccio tra semiotiche differenti.

### 3. Tra immagine e parola

La relazione tra immagine e parola è stata al centro di numerose riflessioni semiotiche. Shapiro (2002) nel campo della semiotica delle arti si è interessato al tema osservando il rapporto tra manoscritto e illustrazione ma anche tra il dipinto e le parole poste sul suo margine o al suo interno. Pure Barthes si è occupato della questione diffusamente, prendendo tra l'altro in esame in uno dei suoi lavori proprio le riviste. Nel *Sistema della Moda* (1967), per abordare il fenomeno vestimentario, il semiologo decide infatti di andare a vedere come i magazine, parlando di moda, la realizzano, in che modo *Elle* e *Jardin des modes*, raccontando la moda, costruiscono e ricostruiscono determinate mitologie sociali che ruotano

intorno al vestito, lasciando quindi emergere come esse giochino un ruolo importante nella produzione e circolazione del senso umano e sociale. Qui Barthes<sup>4</sup> in realtà opera una restrizione del corpus escludendo dalla propria analisi le fotografie per concentrarsi sulle didascalie che le accompagnano. Difatti, come ben sintetizza Marrone (1998a: xxi), il senso sociale del vestito per Barthes è affidato totalmente all'«enunciato verbale che, posto in fondo alla pagina della rivista, suggerisce alla lettrice cosa deve guardare, qual è il dettaglio che, variando di anno in anno, fa sì che un indumento sia più o meno alla moda». L'ipotesi che sta al fondo di questa scelta, e che attraversa le riflessioni del semiologo sul rapporto tra parola e immagine, è che il linguaggio verbale sia primo rispetto al visivo, capace di permeare tutti gli altri sistemi di segni. Un'idea che infatti in altri saggi e scritti, come in quelli intorno alla natura del messaggio fotografico (1961) e pubblicitario (1964), Barthes aveva già avanzato, proponendo la nota nozione di *ancoraggio*: l'immagine per l'autore si apre a significazioni troppo generali e sfuggenti, a catene fluttuanti di significati che la lingua verbale deve in qualche modo fermare, ancorare appunto, guidando l'interpretazione dell'immagine o offrendone una descrizione denotata.

Come ricorda Marrone (2016), benché accolta all'inizio con grande entusiasmo, la tesi di Barthes circa il primato del verbale sul visivo è stata dopo rivalutata, mostrando non solo come le immagini nelle riviste non siano subordinate alle didascalie che le devono esplicitare, ma anche come la netta separazione tra le due non abbia ragion d'essere nel momento in cui si prendono in esame testi fondati su semiotiche diverse. Così, oggi, più che parlare di messaggi di diverso tipo facenti capo a differenti linguaggi, come Barthes fa analizzando il famoso annuncio Panzani (1964), si lavora sulla configurazione generale del testo, di qualsiasi sostanza esso sia, e sulla sua articolazione (Marrone 2016).

Tuttavia, sembra che nelle copertine dei magazine d'interior non sempre la parola collabori con l'immagine fotografica, o meglio che nel loro interfacciarsi non sempre si producano forme di continuità e coesione semantica che garantiscono l'effetto di unità testuale. Spesso tra le due componenti infatti si creano forme di discontinuità semantica, nonostante le riviste, un po' come i tg analizzati da Marrone (1998b), tendano a omogeneizzare la superficie della cover, tentando di farla apparire come un qualcosa di unitario. Anzi, pare quasi che più le didascalie si intreccino con l'immagine fotografica a livello dell'organizzazione plastica, costruendo un flusso continuo, più queste a livello semantico se ne distacchino. Così, ad esempio, nella copertina di *Casa Facile* di Fig. 1, quello che si realizza è un vero e proprio scollamento semantico nonostante a livello plastico si produca continuità e coesione tra verbale e visivo molto forte. Le parti verbali si distribuiscono in maniera casuale e caotica, riempiendo ogni spazio disponibile, ma non entrano in relazione semantica con l'immagine nel suo insieme, né a ben vedere con le singole porzioni di spazio o figure in cui cadono e che le incorniciano (ad esempio le didascalie sul divano parlano di parquet, frigoriferi, animali domestici, etc.). Laddove la presenza di attori umani impegnati in faccende domestiche<sup>5</sup>, l'ambiente casalingo, dal design ricercato ma non eccessivo né stravagante, e la luce naturale che si distribuisce creando zona d'ombra, contribuiscono a rintracciare la quotidianità come configurazione tematica principale<sup>6</sup>, i coverline portano avanti contenuti semantici diversi. Si passa dall'isotopia dell'arredamento (es. "in cerca dello stile giusto: 6 ispirazioni da copiare subito", "trend 2023 = quello che vuoi adesso"), a quella del giardinaggio (es. "la guida per pollici neri", "le piante



Fig. 1. Copertina di Casa Facile (anno 27, n. 1, gennaio 2023).



Fig. 2. Copertina di AD (n. 491, dicembre 2022).

più longeve, gli agrumi per il terrazzo”), attraversando quella dell’economia domestica (es. “accessori per il frigorifero perfetto”, “asciugare e stirare in fretta e bene”), fino ad arrivare a discorsi intorno alla rivista stessa (es. “la nuova rubrica per conoscere architetti e designer”). L’effetto prodotto è quello di una parcellizzazione del senso della copertina.

Del tutto opposto è l’effetto prodotto nella cover di *AD* di Fig. 2. Qui, didascalia, nome della testata e strapline si collocano in maniera ordinata, lineare e chiara, sulla superficie topologica, all’interno e lungo la cornice che chiude la cover e inquadra la fotografia. Essa raffigura una sala da pranzo, ma l’impressione più in generale è quella di trovarsi in una galleria, dove, sullo sfondo di uno spazio intriso d’arte e di storia, vengono esposte opere contemporanee. Basti pensare alle *cloche* in vetro sul tavolo, spogliate della loro funzione di coprivivande ed esibite in quanto oggetti di design dal valore estetico. Emerge qui una tipica forma di vita che oppone alla funzionalità degli oggetti e degli ambienti, a una quotidianità piatta, inespressiva e banale, tutto un sistema di valori contrario fondato sull’estetizzazione del quotidiano. Il tema proposto dall’immagine di copertina è dunque l’arte ed è facile rintracciare in essa un racconto *in nuce* già suggerito dal coverline. Posto lungo il margine inferiore e in posizione centrale, in linea con il tavolo e il grande lampadario a sospensione, esso recita “abitare l’arte”. Che vuol dire “abitare l’arte” se non vivere quotidianamente l’arte, rendere l’arte parte del proprio quotidiano, trasformando, come racconta la fotografia, le proprie case in veri e propri musei?

Osserviamo cosa avviene nella copertina di *Marie Claire Maison* di Fig. 3 che fotografa un rigoglioso giardino effetto giungla arredato come fosse un salotto. La disposizione delle didascalie rispetta regole di composizione come la ricerca di ordine e simmetria, risultando calcolata e volta a costruire una forma di equilibrio interno alla cover. La costruzione figurativa e plastica dell’immagine suggerisce



Fig. 3. Copertina di Marie Claire Maison (marzo 2023).



Fig. 4. Copertina di Cose di Casa (Anno 28, n. 1, gennaio 2023).

una contrapposizione tra due spazi, quello del salottino ordinato (in basso, policromatico e dominato da parallelismi, ortogonalità e organizzazioni simmetriche e speculari) e quello della natura caotica della foresta (in alto, con un monocromatismo verde e caratterizzato da una composizione eidetica irregolare) che tuttavia entrano in dialogo in un unico ambiente, un singolare giardino, spazio composito frutto della loro giustapposizione: insieme un interno chiuso e un esterno aperto, qualcosa di naturale e selvaggio e al contempo artificiale e costruito. La storia *in nuce* è quella dunque della tentata trasformazione di una foresta in salotto, o – che è lo stesso – di un salotto in foresta, che a livello profondo realizza una conciliazione mitica tra i poli semantici contrari *esterno vs interno* e *natura vs cultura*. Lo spazio raffigurato è allora qualcosa di davvero “oltre il giardino”, come recita il coverline tematico, che trascende le opposizioni che pur pone: uno spazio capace di accoglierci come un salotto, ma ancora meglio perché *en plain air*. Se il coverline tematico si rapporta alla fotografia, contribuendo alla costruzione del suo senso e producendo una coesione semantica interna alla copertina, gli altri coverline di fatto parlano d’altro, portano avanti temi differenti, lasciano emergere nuovi valori e proiettano il lettore-spettatore, attraverso *débrayage* spaziali, in altri luoghi ben diversi da quelli rappresentati in copertina (la casa di Torino o il deserto).

Ancora diverso è quanto avviene nella cover di *Cose di Casa* di Fig. 4. A esser rappresentata è una zona giorno, simile a quella proposta dalla copertina di *Casa Facile*. Si tratta anche qui di un open space<sup>7</sup> che si articola in zona salotto, pranzo e angolo cucina con penisola. Anche in questo caso la profondità di campo accentua la continuità tra gli spazi ma la prospettiva, un po’ più alta e decentrata, permette di non schiacciare troppo le varie figure che la popolano, di modo che non si realizzi una vera e propria fusione tra le aree che mantengono tra loro una, seppur parziale e debole, distinzione. È curioso allora che laddove l’immagine rac-

conti di uno spazio *non-discontinuo*, il coverline tematico faccia riferimento a uno spazio *non-continuo*. L'operazione a cui allude "come separare cucina e living" è assimilabile a una negazione della *continuità*, piuttosto che a una negazione della *discontinuità*. In una certa misura, quindi, anche qui si realizza uno scollamento semantico tra l'immagine e le parole, più debole rispetto a quello di *Casa Facile* ma comunque evidente, ancor di più se si considerano gli altri coverline presenti nella copertina. Posti sul margine sinistro in un unico grande puffs da cui tentano continuamente di rifugiare (si noti il nome della testata che benché ancorato al blocco ne oltrepassa il margine ma anche altre due didascalie che istituiscono dei micro-blocchi che si estendono al di là del puffs), gli altri coverline si pongono come un lungo indice che riporta i contenuti che verranno trattati nel numero.

#### 4. Forme di visione

Questi aspetti relativi al rapporto tra immagine e parola risultano trasversali alle testate e non specifici delle singole copertine qui presentate. Confrontando più cover delle stesse testate ci si è accorti infatti che ciascuna rivista, al di là della variabilità che realizza in ogni numero, struttura sempre in questi termini tali rapporti, tanto dal punto di vista semantico, quanto dal punto di vista plastico.

Per suffragare quanto detto riportiamo qualche altro esempio. In altre copertine di *Casa Facile* come quella di Fig. 5, si riscontrano gli stessi procedimenti di Fig. 2. I coverline si inseriscono in ogni spazio disponibile e trovano posto anche all'interno di alcune figure che le incorniciano come avviene con la didascalia che annuncia un articolo sulla fotografia della casa, racchiusa in una boiserie, o con quella posta su un puffs che racconta di bagni trasformati in spa e angoli studio delle serie tv. Non c'è alcun riferimento alla pratica fotografica entro l'immagine, né si rappresenta un bagno o una zona studio, né infine le didascalie hanno rapporti semantici con le figure entro le quali si collocano. La copertina di *AD* di Fig. 6, oltre a ripresentare le caratteristiche già evidenziate, permette di far emergere l'utilizzo di giochi retorici di cui spesso la rivista si serve per chiarire a un doppio livello, semantico e plastico, il senso delle proprie cover. La didascalia recita "la grande fuga". La sua disposizione richiama i gradini presenti nell'immagine, costituendo di fatto una rima eidetica, e figurativizza l'idea di evasione permettendo di tracciare una linea obliqua, vera e propria linea di fuga, che taglia la cover. Così, il coverline entra in stretta relazione con lo spazio rappresentato, un'oasi in cui rifugiarsi per fuggire dalla vita quotidiana. Nella copertina di *Marie Claire*



Fig. 5. Copertina Casa Facile (anno 27, n. 3, marzo 2023).



Fig. 6. Copertina AD (n. 487, luglio/agosto 2022).



Fig. 7. Copertina Marie Claire Maison (febbraio 2023)



Fig. 8. Copertina Cose di Casa (anno 28, n. 3, marzo 2023)



*Maison* di Fig. 7 le didascalie sono posizionate in modo da garantire un equilibrio interno all'intera cover, riempiendo spazi della fotografia che sembrano esser pensati proprio per accogliere le parole. Mentre il coverline tematico spiega quanto la fotografia mostra, gli altri coverline parlano d'altro e ci proiettano, attraverso *débrayage* spaziali, in altri luoghi e spazi. Infine, nella copertina di *Cose di Casa* di Fig. 8 possiamo vedere come si ripresenti il riquadro a mo' di indice destinato ad accogliere le didascalie e il coverline tematico nell'angolo in basso a destra. Anche qui l'indice fornisce un eccesso di informazioni mentre il coverline tematico, benché legato all'immagine, mette in luce aspetti fin troppo generali costruendosi più come mantra da seguire che come una didascalia esplicativa.

Una categoria che potrebbe far al caso nostro per mettere a sistema i differenti rapporti tra parola e immagine nelle cover potrebbe essere quella di *chiarezza vs oscurità*, una delle cinque coppie oppostive che presiedono alla distinzione tra classico e barocco proposta da Wölfflin (1915) e riarticolata semioticamente da Floch (1986, 1995). Essa non ha a che fare con la luce o l'ombra in quanto tali ma riguarda il modo in cui la luce, cadendo sugli oggetti, può produrre un effetto di chiarezza o di oscurità intellettiva. Essa, in altre parole, deve esser pensata come un elemento in grado di scandire narrativamente quanto si rappresenta. Al di là dell'effettiva illuminazione presente nelle cover, possiamo dunque intendere *chiarezza e oscurità* come due effetti di senso connessi alla leggibilità della copertina. Così, laddove in *AD* le didascalie, come la luce classica, scandiscono la narrazione, chiarendo l'immagine a livello visivo e semantico, in *Casa Facile* esse, come la luce barocca, cadono in maniera irrazionale e causale portando a una proliferazione semantica e un'invasione visiva che confonde e offusca il senso della cover. In *Marie Claire Maison* invece si nega l'oscurità barocca attraverso coverline che supportano i contenuti veicolati dall'immagine fotografica e la costruzione simmetrica della superficie topologica senza tuttavia arrivare alla chiarezza di *AD* ancor più esplicativa nel caso dei giochi retorici. Infine in *Cose di casa* le didascalie, con la loro disposizione fissa e immutabile che prescinde dalla fotografia, rifiutano qualsiasi forma di arguzia retorica e propongono contenuti semantici che finiscono per negare la chiarezza classica.

È lecito a questo punto chiedersi se è possibile individuare un più generale trattamento plastico riconducibile a differenti forme estetiche. Domandarsi, in altre parole, se nelle cover delle riviste selezionate i formanti plastici, lavorando in sinergia, arrivano a costruire delle estetiche che è possibile mettere in luce mediante la dicotomia *classico vs barocco*, rintracciando quindi nelle diverse testate le altre categorie su cui si fonda tale opposizione. D'altra parte, come ben illustra Marrone (2007) analizzando gli annunci di *Armani/Casa* e *Versace Home Collection*, spesso è proprio attraverso un uso sapiente dal linguaggio plastico, che può fondarsi come nel caso esaminato dal semiologo sull'opposizione *classico vs barocco*, che un'identità visiva può esser costruita in maniera contrastiva e dialettica. Si ricorderà che *classico e barocco* nella trattazione semiotica non sono intesi in termini storico-artistici, in riferimento alle correnti della storia dell'arte, ma sono considerati come due modalità di visione, due «modi di vedere» (Floch 1986: 61) definiti l'uno in relazione all'altro. Indipendenti dalle sostanze espressive attraverso cui si realizzano, si tratta di «forme semiotiche» (*Ibid*) fondate proprio sul livello plastico del senso.

Come ogni categoria, anche tali coppie oppostive sono suscettibili di essere espanse e articolate nel quadrato semiotico, attraverso cui è possibile non solo



Classico	vs	Barocco
<i>Lineare</i>	vs	<i>Pittorico</i>
<i>Piano</i>	vs	<i>Profondo</i>
<i>Chiuso</i>	vs	<i>Aperto</i>
<i>Molteplicità</i>	vs	<i>Unità</i>
<i>Chiarezza</i>	vs	<i>Oscurità</i>

mostrare la loro struttura interna ma anche arricchire e specificare il panorama generale delle possibilità di visualizzazione. Di fianco al *classico* e al *barocco* si possono quindi prevedere altre due forme di visualità, *non-classico* e *non-barocco*, frutto proprio dell'articolazione logica delle cinque coppie di termini. Ne vengono fuori quattro forme di visualità interdefinite che realizzano nel nostro caso quattro logiche di organizzazione plastica delle copertine.

AD	<i>Lineare</i>	<i>Pittorico</i>	Casa Facile
	<i>Piano</i>	<i>Profondo</i>	
	<i>Chiuso</i>	<i>Aperto</i>	
	<i>Molteplicità</i>	<i>Unità</i>	
	<i>Chiarezza</i>	<i>Oscurità</i>	
	Classico	Barocco	
	Non-barocco	Non-classico	
	<i>Non-pittorico</i>	<i>Non-lineare</i>	
	<i>Non-profondo</i>	<i>Non-piano</i>	
	<i>Non-aperto</i>	<i>Non-chiuso</i>	
	<i>Non-unità</i>	<i>Non-molteplicità</i>	
Marie Claire Maison	<i>Non-oscurità</i>	<i>Non-chiarezza</i>	Cose di Casa

Per quanto riguarda la categoria che oppone *lineare* e *pittorico*, mentre in *Casa Facile* si nota subito un primato della massa con la concatenazione e sovrapposizione delle figure rappresentate, garante di un effetto *pittorico*, in *AD* possiamo individuare il primato della linea. In *Casa Facile* infatti gli oggetti, dati per frammenti e schiacciati gli uni sugli altri, perdono i loro contorni che si fanno sempre più sfumati, si allacciano, si fondono e si confondono tra loro di modo che, ad esempio, in Fig. 1 la consolle posta dietro il divano finisce per sovrapporsi al tavolo da pranzo. In Fig. 2 invece si distinguono chiaramente il tavolo, le sedie, le *cloches*, la consolle, etc. e ciascuna di esse presenta dei profili netti nonostante siano chiaramente in relazione tra loro. Unica eccezione in questa cover è il lampadario a sospensione, che, con le sue pieghe, grinze e curve, funge da contrappunto barocco. Laddove poi *Marie Claire Maison* nega la massa a favore di una costruzione più lineare ma comunque composita, *Cose di Casa* esegue l'operazione inversa, negando le linee e i contorni senza tuttavia arrivare a produrre l'effetto massa barocco. In Fig. 3 si realizza una distinzione netta tra il salottino e la foresta: la prima definita da una composizione regolare che evita accavallamenti delle figure, circoscrivendo ciascuna di esse in un determinato punto; la seconda da

una costruzione più irregolare, con una sovrapposizione delle figure e la realizzazione di una forma-massa che tuttavia viene ricondotta ad una composizione più lineare grazie all'albero che si staglia come elemento dalla forma definita su uno sfondo caotico e indifferenziato. In Fig. 4 invece benché oggetti e spazi tendono a sovrapporsi, la distanza che intercorre tra loro permette ancora di distinguerli. In altre parole, se in *Casa Facile* le figure sono schiacciate l'una sull'altra, concatenante a tal punto che i contorni risultano del tutto dissolti, in *Cose di Casa* le figure appaiono più distese, legate tra loro ma ancora capaci di esser selezionate e in qualche modo circoscritte.

Passando alla categoria che oppone *piano vs profondo*, in *AD* è possibile distinguere *piani paralleli*. In Fig. 2, ad esempio, si individuano chiaramente un primo piano occupato da tavolo, cloches e sedie, un secondo piano, corrispondente alla parete sullo sfondo, occupato da consolle e tenda, mentre il lampadario anche in questo caso funge da contrappunto barocco. In *Casa Facile* si produce invece un effetto di *profondità*. La concatenazione di oggetti e spazi produce una moltiplicazione esasperata dei piani, sottolineata ancor di più da dispositivi come specchi, finestre e quadri che spesso si trovano nelle copertine di questa rivista. In Fig. 1, ad esempio, le figure si distribuiscono secondo fenomeni di folla lungo la superficie non consentendo di enumerare piani distinti a cui esse possano ancorarsi e anzi portando a una deriva di piani data dall'apertura sull'esterno e dallo specchio posto in fondo. A negare la proliferazione dei piani *Marie Claire Maison* che si serve di diversi dispositivi per fermare la deriva di piani a cui le sue cover danno adito. In Fig. 3 è la macchina verde a svolgere questo ruolo costruendosi come una barriera che ostacola il viaggio dello sguardo in profondità, ma può essere anche una finestra parzialmente schermata (Fig. 7) o un dipinto monocoloro della stessa tinta della parete. *Cose di Casa* invece tende a negare l'articolazione per piani. Come in *Casa Facile*, non è possibile individuare piani distinti a cui si agganciano le figure e si registra una immediata prossimità degli oggetti posti in primissimo piano. Tuttavia, laddove in *Casa Facile* l'occhio si fa mobile ed esegue un percorso in profondità, intrusivo, *attraverso* gli innumerevoli piani, in *Cose di Casa* lo sguardo tende invece a muoversi *sui* piani, balzando dall'uno all'altro seguendo i rimandi, figurativi o plastici, che la copertina mette in gioco. Così, in Fig. 4 il rimando cromatico permette di passare dal blocco-indice di coverline alle mele sul tavolo, come il verde della spiga ci fa balzare, passando per la zucca sulla penisola, alla bottiglietta d'olio sul piano della cucina.

Andiamo all'opposizione tra *aperto e chiuso*. In *AD* è la cornice a garantire l'effetto di chiusura della cover. Semioticamente, il dispositivo della cornice si configura come un limite che segnala la distanza tra lo spazio della rappresentazione e lo spazio della visione (Stoichita 1998). Dal punto di vista plastico, la cornice chiude l'immagine e con essa la copertina assegnando anche agli elementi verbali – la sigla della testata, il nome per esteso, lo strapline e il coverline – un appoggio saldo all'interno della cover. A sottolineare di solito questo aspetto della forma non solo la generale simmetria della composizione ma anche la riproposizione della cornice nello spazio rappresentato, come in Fig. 1 dove la parete in fondo appare circoscritta e incorniciata. In *Casa Facile* è la forma aperta a prevalere: nessuna cornice inquadra la cover e l'immagine, le figure fuoriescono dal supporto, mentre la disposizione caotica dei coverline elude qualsivoglia forma di stabilità e si sottrae dal segnalare i confini della copertina. Spesso elementi come il soffitto (Fig. 1) contribuiscono all'effetto di apertura presentandosi come evanescenti, come se

si disfaccessero man mano che ci si avvicina ai margini della copertina. Anche nel trattamento delle forme, *Marie Claire Maison* si pone come contraddittorio a *Casa Facile*, usando didascalie e figure per segnalare i confini. Si vede bene in Fig. 3, dove la negazione dell'apertura è affidata a parole e figure che, poste in modo simmetrico e speculare, si occupano di arginare la forma aperta e condurla verso una chiusura. Inoltre anche qui sono riproposte cornici interne, tuttavia, a differenza di quanto avviene in *AD*, in *Marie Claire Maison* l'inquadramento è relativo e un po' sfuggente, come si vede in Fig. 7 dove la prospettiva accidentale altera la geometria di cornici e nicchie sulla parete. In *Cose di Casa* invece le simmetrie sono del tutto evitate, la composizione appare sbilanciata su un lato e le figure fuoriescono dal supporto della cover. Componenti figurative come i soffitti tendono a schiudere la copertina ma allo stesso tempo risultano più definite se comparate a quelle di *Casa Facile*. Dall'altra parte i riquadri destinati alle didascalie lasciano intravedere un lembo della foto e non sembrano segnare i margini della cover come in *Marie Claire Maison*: più che indicarne i confini, richiudendo su sé stessa la copertina, i blocchi verbali fanno rifuggire gli oggetti, sottolineando la tendente apertura della cover.

L'ultima categoria oppone *unità a molteplicità*. In *AD* la cover si costruisce come una pluralità di elementi che, benché accordati tra loro, rimangono distinti, permettendo così di considerare ciascuno di essi per sé stesso. La composizione di Fig. 1 mostra come figure, parti verbali e altri elementi grafici si situino gli uni in relazione agli altri e alla totalità della copertina. L'effetto prodotto è quello di un insieme ordinato e divisibile composto da più parti che dialogano tra loro. In *Casa Facile* è invece l'effetto di *unità* ad essere prodotto. Qui, oggetti e spazi, figure e parole entrano in relazioni sintagmatiche tra di loro talmente strette da costruire l'effetto di un tutto solidare, a tratti magmatico. È questa unitarietà che viene negata in *Marie Claire Maison*, senza tuttavia arrivare a produrre un effetto di molteplicità articolata e organizzata. Gli elementi che compongono la cover, più che articolarsi, tendono a isolarsi separandosi dal resto e funzionando in autonomia. Così, ad esempio, in Fig. 3 si registra non solo una marcata separazione tra la foresta e il salotto, sottolineata anche a livello plastico attraverso l'organizzazione topologica, eidetica e cromatica, ma anche le didascalie vengono relegate in alcuni punti, isolate entro alcuni confini. Infine in *Cose di Casa* non si realizza quell'unità assoluta e totalizzante prevista nel barocco bensì un'indivisibilità delle forme, degli oggetti e degli spazi. Nelle copertine di *Cose di Casa* si possono individuare infatti come dei link interni, che fanno capo colori, forme o figure, mediante cui si costruisce un legame tra i vari elementi presenti. In altri termini, la negazione della molteplicità si realizza proprio grazie alla connessione tra gli elementi che si implicano e richiamano vicendevolmente.

### 5. *Viaggio oltre la cover*

Gli spazi domestici – presentati in copertina – si trovano all'interno delle riviste sviluppati, ripresi, approfonditi, espansi. Il servizio stesso rappresenta una forma di racconto dello spazio, di cui le fotografie costituiscono la parte più consistente. Ora, in una certa misura si può dire che il racconto fotografico dello spazio si configura al contempo come un percorso attraverso lo spazio. La serie fotografica che dà forma al racconto mette in luce come all'interno di ogni servizio si concretizzi lo sguardo di un osservatore in movimento, del tutto implicito,

un viandante che percorre gli ambienti raccontati in virtù dell'itinerario che l'enunciatore ha predisposto<sup>8</sup>. A partire quindi dalla sintagmatica delle fotografie, dalle loro costruzioni interne e delle relazioni reciproche che tra loro intessono, è possibile ricostruire l'itinerario che ciascuna rivista propone. Itinerario che è insieme, come vedremo, una descrizione dello spazio e una sua lettura e che, di conseguenza, ne costituisce anche la messa in forma.

Ciascuna delle riviste prese in esame costruisce i percorsi all'interno degli spazi domestici in maniera differenziale e mantenendo la medesima strutturazione al di là del singolo servizio che qui mostreremo. Tali itinerari si organizzano a ben vedere a partire dall'opposizione categoriale *continuità* vs *discontinuità*.

Nel servizio di *Casa Facile* (Fig. 9) l'itinerario si configura come *continuo*. La serie fotografica simula lo spostamento dello sguardo lungo gli ambienti, rendendo le foto fotogrammi di un piano sequenza. Spesso vengono proposte in successione più immagini dello stesso ambiente colto secondo prospettive diverse ma con un cambiamento del punto di vista per lo più graduale. Inoltre, il passaggio da una foto all'altra, e quindi da un ambiente a un altro, è di norma segnalato a livello figurativo da porte aperte, specchi o vetrate<sup>9</sup> che consentono di cogliere spazi altri o porzioni dell'ambiente fuori campo e che verranno inquadrati nell'immagine successiva. Tali elementi fungono così da connettori, dispositivi che garantiscono il passaggio tra gli spazi. Infine, le foto immortalano gli ambienti della casa riproponendo sempre un continuum che va dagli spazi di maggiore socializzazione, come i salotti, a quelli più intimi, camere da letto e bagni. Il percorso appare dunque fluido e senza particolari picchi, caratterizzato da una gradualità tanto diffusa che appiana ogni differenza. È un *home tour* quello offerto da *Casa Facile*, una passeggiata attraverso gli spazi, una gita all'interno della casa. Proprio nelle due pagine successive a quelle di apertura, che ripropongono la foto di copertina, troviamo immortalati i proprietari-architetti, in una piccola foto a margine, come nel servizio qui preso in esame, o nella fotografia principale. Lo spazio è un salotto o un soggiorno, in ogni caso un ambiente con un bel divano in mostra, dove gli ospiti-visitatori si fanno accomodare per due chiacchiere prima di addentrarsi nella casa<sup>10</sup>. Inoltre a circa metà del servizio, di norma prima di accedere agli spazi più intimi, viene proposta una planimetria. La mappa si presenta non solo come un quadro sinottico delle articolazioni interne dello spazio ma prefigura anche una serie di percorsi possibili offrendosi come una paradigmatica (Marin 1994) di cui la serie fotografica costituisce la sintagmatica. Nella relazione tra paradigma e sintagma emerge uno scarto tale per cui laddove la mappa risulta completa, presentando l'intera articolazione spaziale dell'ambiente domestico, la serie fotografia esclude alcuni spazi. Ad ogni modo, la presenza della mappa rende l'osservatore sempre pronto all'attraversamento dello spazio, accompagnato costantemente dall'enunciatore che pare quasi tenerlo per mano.

A partire dal percorso allora si può rintracciare la configurazione generale del viaggio che pone il lettore come un vero e proprio turista e l'enunciatore come una sorta di guida. Così, se il percorso è una visita guidata all'interno della casa, la casa di *Casa Facile* si configura come un luogo turistico. D'altro canto, l'ultima pagina che chiude il servizio, che ripresenta la foto di apertura e "gli ingredienti base" per riprodurre lo stile proposto, pur portando avanti l'isotopia del ricettario, finisce per configurarsi come una sorta di bookshop in cui acquistare, alla fine del tour, un ricordo dell'esperienza vissuta. Gli "ingredienti" non sono infatti necessariamente gli stessi di quelli visti durante il percorso, ma per lo più

copie, elementi che somigliano loro, veri e propri souvenir che replicano l'aroma dello spazio attraversato.



**[SCUOLA DI STILE]**  
**[CONTEMPORANEO]**  
 SIAMO SUO, LAGO MAGGIORE, A CASA DI UNA COPPIA DI ARCHITETTI CHE HA RIVOLUZIONATO LE STAGIONI DI STAGIONE CON QUANTO CONTENITORE E PARETI SPECIFICATE CHE APRONO NUOVE PROSPETTIVE.

**UNIONI RUGICATE**  
 CROCE E MOCCO del sapere moderno di un'architettura di design, scaturita alla vita di un'architettura di design, come parte di una ricerca e un'opera che sono il risultato di un'architettura di design.

**[SCUOLA DI STILE]**  
 «Sei un'arte» un'arte. Scegli i mobili e, come qui, a parete non mettiamo nulla più di alle pareti di sopra rispetto alla parete.



**COLOR BLOCK**  
 Nel living, pareti e divano, un'architettura di design, per un'architettura di design, per un'architettura di design, per un'architettura di design, per un'architettura di design.



**CASA D'ISTORIA A VERBANIA**  
 La casa è l'architettura di design, un'architettura di design, un'architettura di design, un'architettura di design, un'architettura di design.

Illova l'architettura e l'architettura di design, un'architettura di design, un'architettura di design, un'architettura di design, un'architettura di design.

**[SCUOLA DI STILE]**  
 La cucina occupa un punto insolito del living, quasi di passaggio, tra la quarta e la quinta e la prima e la seconda sui tavoli, da sopra.



**IL MARCHIO E IL MARCHIO**  
 Il Marchio e il Marchio, un'architettura di design, un'architettura di design, un'architettura di design, un'architettura di design.



**BLOCK WILDFORNE**  
 Illova l'architettura e l'architettura di design, un'architettura di design, un'architettura di design, un'architettura di design.

**Illova l'architettura e l'architettura**  
 Illova l'architettura e l'architettura, un'architettura di design, un'architettura di design, un'architettura di design.

«... Dal balcone, con la balaustra smaltata in cemento, i rami del giardino si possono quasi toccare».

Il suo ministero? «Se vuoi un progetto che pensi al verde, almeno di nome democratico, puoi utilizzare l'esperienza degli atenei: concentrandosi negli angoli più negligenti e metterli a fuoco con tante specifiche riflettenti».

Opera letteraria  
Piero Ares  
Piero Ares

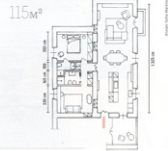


### [ SCUOLA DI STILE ]

tema «classic». Gli armadi a muro e ricche dispie di armatori e con fondi di specchi creano un'esplosiva senso di profondità.



**ARMADI COME DISPLAY DÉCOR**  
Spostati lontano dal soffitto sono i vecchi armadi a muro come quelli messi in evidenza con una plancia ornamentale e con specchi che riflettono i pavimenti in stile francese e italiano. La scelta è un abbinamento come armadio, anche con allungo per libero e stile. La fascia plotta appoggia il suo partner e si appoggia. La cornice dietro il display faceva parte dell'arredamento di un negozio di stoffe scelta per le sue forme quasi Jap.



#### [ scenario con ]

Scena: scena di grandi spazi, in stile Jap. con i colori pastello. Luce: luce calda. Mobili: mobili in legno scuro. Accessori: accessori in ceramica e metallo.



una presenza prete... per la personalità sul terrazzo è in metallo con rivetti in bianco, ricamati dalla lampada sul tavolo (vedi pag. 30).

**PERFORMANZA**  
L'aspetto più... il design di un mater che ricade, mentre gli stoffe anti-impregnanti e il suo partner l'armario con i cuscini. Scopri più su [www.studio.com](#)

«Copia in stile di storia (vedi pag. 43)»

### [ SCUOLA DI STILE ]



**SPICCHI E LUMINOSITÀ OTTICHE**  
sul bianco spiccano i colori: l'esperto Motturi è diventato un elemento decorativo che, oltre a offrire spazio di scelta decorativa, è un elemento di design. L'elemento è un tavolo scuro, un tavolino con un tavolo scuro. Ha lo scopo di riflettere e collegare lo sguardo di chi si muove tra spazio, territorio e progetto. Dal tavolo, la sua funzione è di condurre al bar, o al pavimento o al soffitto con la sua funzione decorativa.

#### [ scenario con ]

Scena: scena di grandi spazi, in stile Jap. con i colori pastello. Luce: luce calda. Mobili: mobili in legno scuro. Accessori: accessori in ceramica e metallo.



Modello in stile  
in stile Jap. con  
luminosità in stile



Il letto sommità si appoggia a un corpo unico che si completa con due librerie.

**ALTRI SPECCHI-**  
Motto: cultura è il... un volto nuovo come un riflesso e la luce. Il risultato, un'idea di arte e specifici, è un'idea di riflettere con il corpo unico e il suo partner. Il risultato è un'idea di arte e specifici, è un'idea di riflettere con il corpo unico e il suo partner.

[ scenario con ]  
Scena: scena di grandi spazi, in stile Jap. con i colori pastello. Luce: luce calda. Mobili: mobili in legno scuro. Accessori: accessori in ceramica e metallo.

### [ SCUOLA DI STILE ]



Quattro le librerie... sono separate come un'idea di arte e specifici, è un'idea di riflettere con il corpo unico e il suo partner.

**VENTURE SIMILI**  
La partenza, il... rispetto alla luce in stile. Il risultato, un'idea di arte e specifici, è un'idea di riflettere con il corpo unico e il suo partner.





Fig. 9. Servizio di Casa Facile (anno 27, n. 1, gennaio 2023, pp. 30-43).

In *AD* (Fig. 10) invece l'itinerario risulta *discontinuo*. A essere inquadrati, ogni volta, sono ambienti diversi. Anche quando, raramente, si fotografa lo stesso spazio secondo punti di vista differenti, le foto non sono mai poste in successione di modo che non sia possibile ricreare quell'effetto dello sguardo in movimento come piano sequenza riscontrato in *Casa Facile*. Benché talvolta vengano inquadrare delle porte, esse, più che funzionare come elementi di raccordo tra i diversi spazi e dispositivi di passaggio, si configurano come *dispositivi di confinamento* (Giannitrapani 2013) che marcano la distanza, la discontinuità, la separazione tra gli ambienti. Quando presenti, in *AD* le porte sono infatti chiuse o socchiuse, oppure se ne fotografa solo l'anta, non consentendo di vedere quale spazio si sviluppi al di là di esse. Non si individua infine quel continuum graduato, previsto in *Casa Facile*, che dalle aree della casa più pubbliche porta a quelle più private. Salotti, soggiorni, bagni, cucine, camere da letto sono presentati senza alcun ordine apparente. Oltre a non aprirsi mai con la foto di copertina e solo di rado con un salotto, i servizi *AD*, non si chiudono quasi mai con lo stesso ambiente con cui si aprono e nessuna mappa o planimetria appare tra le pagine. Lanciato all'interno della casa, il lettore-visitatore è come se la attraversasse passando per vie segrete senza capire dove stia andando, quale sia la direzione. Il percorso che viene proposto è allora sempre diverso, non solo *discontinuo* ma per nulla chiaro. All'osservatore presupposto non importa cogliere lo spazio nella sua interezza né percorrerlo e l'informatore a sua volta non intende fornire indicazioni su come attraversarlo o come esso si articola. Sembra piuttosto che il rapporto tra i due si fondi su logiche di mostrazione e visione: dalla parte del primo si tratta di godere della visione; dalla parte del secondo di mostrare gli ambienti e gli arredi, di cui si valorizza il carattere estetico, esibendo gli spazi come quinte teatrali. D'altra parte, le foto stesse sono spesso incorniciate da grandi bordature bianche e accompagnate da didascalie che, poste al di fuori dell'immagine, riportano informazioni relative agli oggetti di design che popolano gli ambienti (il nome-titolo, l'autore-produttore e pochi altri attributi, come i materiali, l'epoca o lo stile) come se si trattasse di etichette affisse sotto opere d'arte. Nell'ultima pagina del servizio inoltre, che non a caso è chiamata "backstage", *AD* non riporta l'insieme degli arredi che compongono la casa e non ripropone un'immagine della stessa, ma seleziona uno degli elementi caratteristici dello spazio, in questo caso il

lampadario, da cui estrae un tratto semantico, la “poeticità”, e mostra una serie di variabili che possono prendere il suo posto e realizzarlo. Così, la configurazione che emerge dall’insieme degli elementi rintracciati è quella dello spettacolo: la casa proposta da AD e con essa le fotografie che la presentano sono opera in almeno due sensi: opera d’arte e opera teatrale.



Fig. 10. Servizio AD (n. 491, dicembre 2022, pp. 154-165).



*Marie Claire Maison* (Fig. 11) propone invece un itinerario che *nega* la *continuità*. Spesso alcuni ambienti vengono fotografati due volte secondo prospettive diverse e le foto poste in successione ma l'utilizzo di controcampi finisce per negare il percorso di uno sguardo in continuità che si muove tra gli spazi. Quando vengono immortalati elementi di raccordo come porte o scale, non solo gli spazi a cui dovrebbero condurre appaiono in penombra, rendendo difficile coglierli, ma la fotografia che segue subito dopo né ripete tali figure né immortala quello spazio a cui danno adito. Esse lasciano solo presagire l'articolazione di un altrove che tuttavia non viene colto, almeno nell'immediatezza della foto successiva, portando di fatto a un vicolo cieco. Sebbene sia possibile notare un passaggio da spazi di socializzazione a spazi intimi, tale gradualità è interrotta da una pagina patchwork che riporta diverse fotografie disposte a formare un mosaico. Esse rappresentano ambienti disparati, senza alcun ordine, già visti e ancora da vedere, colti con una prospettiva ampia o secondo uno sguardo ravvicinato. Il percorso così appare frammentario, un continuo avanti e indietro attraverso gli ambienti, lungo direttrici sconosciute. Laddove in *AD* esso, pur essendo tortuoso e privo di una direzionalità chiara, evita di ricondurre sugli stessi ambienti, in *Marie Claire Maison* finisce per diventare un vero e proprio labirinto. Il soggetto si trova a intraprendere traiettorie che conducono a *culs-de-sac* e, trovandosi a stazionare a più riprese in ambienti già attraversati, finisce per fruire di un percorso *non-continuo*, fatto di punti salienti che creano forme di discontinuizzazione dell'itinerario.

Ma forse, più che di labirinto, si potrebbe parlare di una passeggiata per una via animata del centro. In *Marie Claire Maison* le fotografie infatti si configurano come vere e proprie vetrine e il percorso che esse attualizzano attraverso la sintagmatica è davvero una camminata tra i negozi: si guarda una vetrina e poi si prosegue per guardarne qualcun'altra, salvo poi ritornare sulla prima senza decidersi a entrare nel negozio e così all'infinito. La pagina patchwork esprime già quest'idea dell'esposizione in vetrina dove le fotografie diventano vedute sugli ambienti della casa, ma anche l'ultima pagina del servizio rimanda alla vetrina. Essa non riporta oggetti, arredi o mobili effettivamente presenti nello spazio raccontato ma elementi che possono ricostruirne l'atmosfera, anche se non fanno parte del mondo dell'arredamento, come una borsa da donna. D'altra parte, il rapporto tra enunciatore ed enunciatario è tutto fondato sull'idea di ispirazione che ben rima con la vetrina: l'enunciatario presupposto è qualcuno che non vuole solo guardare, godendo di una visione fine a sé stessa, ma vuole anche lasciarsi ispirare, così come l'enunciatore vuole ispirare il suo enunciatario, evocando attraverso i vari ambienti e le diverse case che mostra un certo *mood* nei confronti dell'arredamento ma anche della vita. Così, la casa di *Marie Claire Maison* emerge come un vero e proprio oggetto da esposizione.

Infine, *Cose di Casa* organizza il proprio percorso in modo *non-discontinuo*. Come in *Casa Facile*, anche qui è previsto il succedere di più foto dello stesso ambiente colto secondo punti di vista differenti. Tuttavia, tale variazione risulta più repentina e marcata rispetto a quella realizzata in *Casa Facile*, dal momento che spesso la macchina fotografica si sofferma su alcuni particolari degli ambienti, come un cassetto aperto, che vengono immortalati a distanza ravvicinata. In questo senso, la successione fotografica più che costruire uno sviluppo e spostamento graduale, produce uno sguardo che pare balzare da un punto a un altro della stanza, soffermandosi anche sui dettagli. Pure qui inoltre la costruzione sintagmatica è



Fig. 11. Servizio Marie Claire Maison (marzo 2023, pp. 108-117).

caratterizzata da un andamento che va dagli spazi più pubblici a quelli più privati delle case. Figure come porte, vetri e finestre non arrivano tuttavia a funzionare fino in fondo come dispositivi di passaggio garantiti dell'effetto di continuità riscontrato nella prima rivista, benché neghino la funzione di confinamento che si rintraccia in *AD*. Esse infatti o fungono da semplici elementi di raccordo che

si ripetono in due o più fotografie, o si pongono come crocevia tra l'insieme degli ambienti più socializzanti (salotti, soggiorni, sale da pranzo, cucine) e di quelli più intimi (camere da letto, bagni, sgabuzzini, lavanderie), oppure ancora si presentano come vie d'accesso alla porzione di spazio oggetto della singola fotografia, venendo inquadrare da quest'ultima ma senza essere richiamate nelle foto precedenti. La sintagmatica delle fotografie e la loro costruzione interna permette dunque di percepire sì delle forme di continuità tra gli spazi e nel percorso ma non tanto forti come quelle che si realizzano in *Casa Facile*. Vale la pena allora sottolineare che anche in *Cose di Casa* si presenta una planimetria dello spazio ma la posizione che occupa in relazione alla successione di fotografie e la sua costruzione sono diverse rispetto a quelle di *Casa Facile*. La mappa, con un grado di densità figurativa maggiore, iper-dettagliata e con tanto di legenda, chiude infatti il servizio, funzionando solo come summa dell'organizzazione dello spazio che si è attraversato e non come il postulato di un percorso possibile ancora da fare o in fieri.

L'itinerario che si costruisce quindi in *Cose di Casa* assomiglia a quello che ci propongono gli agenti immobiliari quando adocchiamo una casa di nostro gradimento. Lo stile enunciativo generale del servizio, d'altra parte, è caratterizzato da una carica dimostrativa che si esplicita tanto nella componente verbale, che riporta minuzie, tanto in quella visiva che, come detto, dà mostra di cassetti, ante o letti a scomparsa aperti, grafiche di prospetti e planimetrie. La marca distintiva del rapporto tra enunciatore ed enunciatario sembra proprio risiedere in questo fare dimostrativo e descrittivo, fondato tutto su una certa esigenza dell'enunciatore di provare in maniera diffusa le scelte estetiche e funzionali che caratterizzano gli ambienti. Come ogni buon agente immobiliare, l'enunciatore è qualcuno che sa tutto ciò che di scibile c'è in materia di casa – dai materiali più adatti per rendere accoglienti gli ambienti alle scelte di design passando per l'impiantistica e le norme edilizie. L'immagine di casa che ne viene fuori è quella di una casa in vendita.



**A** i confini tra Italia e Francia, cittadina di frontiera e stazione sciistica rinverita, Bardonecchia è una località di montagna a oltre 1.300 metri di altitudine, molto apprezzata d'inverno e anche in estate, non lontano da Torino e comodo da raggiungere. Progettare nel dettaglio dell'abitazione era l'obiettivo degli autori. Tra le cose da fare, un'operazione di primo piano, necessariamente ristrutturata per la prima volta con un intervento a più livelli. Ripartire, riorganizzare, opere strutturali, finiture. L'obiettivo era quello di integrare con gli interni un'abitazione di 60 mq per un progetto di 100 mq, con un'area di parcheggio di 100 mq. Il progetto è stato diviso in quattro fasi principali: 1. la ristrutturazione dell'edificio esistente; 2. la costruzione di un nuovo volume; 3. la costruzione di un volume di servizio; 4. la costruzione di un volume di servizio. Il risultato è un edificio moderno e funzionale, con un design che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. Il risultato è un edificio moderno e funzionale, con un design che integra perfettamente il nuovo e l'esistente.



**DI PROGETTO E ARREDO**

**1 LA VITINELLA**  
 La vitinella è un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente.

**2 L'OPERA SPAZIALE**  
 L'opera spaziale è un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente.

**3 LA VITINELLA**  
 La vitinella è un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente.

**4 LA VITINELLA**  
 La vitinella è un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente.

**75 MQ QUATTRO+4 IN QUOTA**

Nel nuovo living, nella zona cottura e negli altri ambienti della casa, l'obiettivo era di integrare il nuovo e l'esistente. Il risultato è un edificio moderno e funzionale, con un design che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. Il risultato è un edificio moderno e funzionale, con un design che integra perfettamente il nuovo e l'esistente.



Nel living, nella zona cottura e negli altri ambienti della casa, l'obiettivo era di integrare il nuovo e l'esistente. Il risultato è un edificio moderno e funzionale, con un design che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. Il risultato è un edificio moderno e funzionale, con un design che integra perfettamente il nuovo e l'esistente.



**1 LA VITINELLA**  
 La vitinella è un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente.

**2 L'OPERA SPAZIALE**  
 L'opera spaziale è un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente.

**3 LA VITINELLA**  
 La vitinella è un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente.

**4 LA VITINELLA**  
 La vitinella è un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente.

**75 MQ QUATTRO+4 IN QUOTA**

La zona notte occupa circa la metà della superficie degli altri tre volumi. Il risultato è un edificio moderno e funzionale, con un design che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. Il risultato è un edificio moderno e funzionale, con un design che integra perfettamente il nuovo e l'esistente.



La zona notte occupa circa la metà della superficie degli altri tre volumi. Il risultato è un edificio moderno e funzionale, con un design che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. Il risultato è un edificio moderno e funzionale, con un design che integra perfettamente il nuovo e l'esistente.



**1 LA VITINELLA**  
 La vitinella è un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente.

**2 L'OPERA SPAZIALE**  
 L'opera spaziale è un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente.

**3 LA VITINELLA**  
 La vitinella è un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente.

**4 LA VITINELLA**  
 La vitinella è un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente. È un volume di servizio che integra perfettamente il nuovo e l'esistente.





Fig. 12. Servizio Cose di Casa (Anno 28, n. 1, gennaio 2023, pp. 32-41).

## 6. Vedere e andare

Come afferma De Certeau, «ogni racconto è un racconto di viaggio, – un’esperienza dello spazio» (1990: 174). Secondo l’autore infatti il racconto, qualsiasi sia il suo oggetto, organizza sempre dei cammini, trasformando incessantemente i *luoghi*, ovvero l’estensione spaziale considerata come una geometria di posizioni, in *spazi*, vale a dire questa stessa estensione attraversata da entità mobili, praticata e vissuta. Tale narrazione per De Certeau può avvenire secondo due grandi tipi di descrizione. Lo studioso distingue la *mappa*, ovvero la rappresentazione e organizzazione dei *luoghi*, dal *percorso*, da intendere invece come una sequenza di operazioni che mette in tensione le unità costitutive dell’articolazione spaziale facendo emergere vettori di direzionalità. Si tratta di fatto di due forme di enunciazione dello spazio fondate l’una sul *vedere* e l’altra sul *fare* declinate nella forma di un *andare*: laddove la prima si configura come un insieme di sguardi che costruiscono una strutturazione di posizioni, la seconda è un complesso di azioni che organizza dei *movimenti*. *Mappe* e *percorsi* in De Certeau non sono quindi da intendere come oggetti o processi concreti ma come forme attraverso cui si organizza il racconto degli spazi. Benché De Certeau pensi a descrizioni orali e scritte degli spazi, nulla vieta di trattare le foto alla loro stregua dal momento che anche la fotografia è un linguaggio e come la parola può tradurre e testualizzare la spazialità fornendone delle descrizioni.

Anche alla luce degli itinerari emersi e delle immagini di casa che ne abbiamo tratto, cerchiamo di esplicitare il tipo di descrizione dello spazio che ciascuna rivista propone a partire dalle immagini fotografiche. All’interno delle riviste pare infatti che queste due forme descrittive non smettano di intrecciarsi.

Così, in *Casa Facile* la descrizione dello spazio si sviluppa come un vero e proprio *percorso* nei termini di De Certeau costituito da una serie di unità che vettorializzano lo sguardo secondo movimenti fluidi. Benché sia presente la planimetria della casa, che permette di cogliere l’intero ambiente, essa si pone per lo più come un contrappunto-mappa. La costruzione fotografica e la successione sintagmatica che realizza un itinerario *continuo* fa prevalere infatti il *percorso* come stile descrittivo, dando luogo a un racconto che si configura come un

tragitto. Le fotografie si costruiscono qui come una serie discorsiva di operazioni, di spostamenti che mostrano come accedere a ogni ambiente.

In *AD* invece il racconto mediante le fotografie si fonda su una descrizione di tipo *mappa*, nonostante non siano presenti planimetrie dello spazio, volta sola a identificare i punti salienti di cui si compone lo spazio, senza tuttavia offrire la possibilità al lettore-viaggiatore di cogliere la sua completa articolazione. È la logica del *vedere* a fare qui da padrone che fa emergere i singoli ambienti della casa e le foto stesse come dei quadri.

Benché anche in *Marie Claire Maison* non si proponano mappe propriamente dette, la rivista pare fondare la sua descrizione sul modello della *mappa* che viene tuttavia reso mobile da brevi *percorsi*. La pagina a mosaico, che costituisce il fulcro dello sviluppo sintagmatico, restituisce una serie di vedute sullo spazio-casa che funzionano come una sequela di “c’è” e “ci sono” e anche prima e dopo tale pagina le foto mostrano per lo più dei punti salienti dell’ordine dello spazio. Eppure, c’è un “però” che emerge proprio se si pensa ad alcune caratteristiche evidenziate per ricostruire il modo in cui si struttura l’itinerario in *Marie Claire Maison*. Come visto, i passaggi da spazi più pubblici a spazi più intimi sono interrotti e lo sguardo in continuità è negato da foto che secondo punti di vista diversi immortalano con controcampi marcati i medesimi ambienti. Tuttavia, tali strategie sono ancora dell’ordine dei movimenti e dei vettori e finiscono così per punteggiare la descrizione *mappa* permettendo al *fare* di iscriversi nel *vedere*.

Lo stile della narrazione per immagini di *Cose di Casa* sembra procedere invece in senso opposto. Qui è il *vedere* che si iscrive nel *fare*. L’itinerario *non-discontinuo* fa il paio con una descrizione dello spazio fondata su azioni spazializzanti costellate da descrittori-mappa: non solo la mappa, intesa in termini stretti, ma anche le figure delle porte, le fotografie di dettaglio e altre grafiche riconducibili alla medesima strategia – come i prospetti di zone cottura, pareti attrezzate, etc. che si interpongono spesso nella serie fotografica – si pongono tanto come indici che realizzano brevi tappe all’interno dell’itinerario tanto come indicatori statici che hanno più la funzione di far vedere che quella di sviluppare dei movimenti. Tali elementi, d’altra parte, nell’economia generale del servizio, funzionano davvero come mappe, come punti in cui «*esporre* – come scrive De Certeau (*Ibid*: 181) – *i prodotti* del sapere, [...] quadri di risultati *leggibili*».

## 7. Delle copertine ci si può fidare?

Alla luce di quanto è emerso nei paragrafi precedenti possiamo adesso cercare di vedere se e in che termini la costruzione plastica delle cover preannuncia e condensa un’organizzazione logica dello spazio che viene dentro le riviste riproposta ed estesa attraverso le fotografie. Vedere, in altre parole, se delle copertine in fondo ci si può fidare. I percorsi che abbiamo intrapreso entro gli spazi domestici e le descrizioni che le fotografie forniscono lasciano emergere infatti strutturazioni dello spazio ogni volta diverse.

In *AD* lo spazio si presenta parcellizzato, frazionato in singole unità che valgono per sé stesse e risultano isolate tra loro. Ogni foto, immortalando porzioni dello spazio di volta in volta diverse, oltre a dar luogo a un percorso *discontinuo*, segmenta la casa in una serie di ambienti che funzionano come spazi autonomi. La marcata frattura che viene esercitata nell’itinerario e lo stile descrittivo fondato sulla identificazione di punti-posizioni salienti che dimenticano il sistema entro

il quale si collocano rende impossibile cogliere l'ambiente domestico come un intero. Ogni spazio è quindi qui singolare, una porzione unica che non sembra possibile ricondurre a un tutto di cui sarebbe la parte.

In *Cose di Casa* si individua invece un dialogo tra le parti che compongono la casa. Il percorso *non-discontinuo* e la descrizione dello spazio basata su *movimenti* punteggiati da *descrittori-mappa* consentono di cogliere l'ambiente domestico come un insieme di parti molteplici. Le porzioni in cui si articola la casa, dai singoli vani agli spazi realizzati da cassettiere, stipetti, armadi, etc., tendono a entrare in relazione tra loro articolandosi vicendevolmente ma non vengono assorbite in una forma unica. L'effetto che viene prodotto qui non è quello di uno spazio totalizzante, di uno spazio in cui le parti che lo compongono finiscono per sparire a favore dell'intero, ma in cui le unità trovano la loro ragion d'essere nell'insieme. In questo caso la planimetria finale che mostra la totalità della strutturazione dello spazio definisce le unità che lo compongono come porzioni dell'insieme.

In *Casa Facile* lo spazio invece emerge come un insieme di ambienti, un fascio di porzioni della casa che costituiscono delle unità capaci di richiamarsi le une con le altre attraverso i dispositivi di connessione e ricordo. Se in *Cose di Casa* è l'insieme a definire le unità a partire dalla mappa finale, in *Casa Facile* sono le unità a produrre l'insieme: i singoli ambienti, nella loro successione, si riconoscono come parti di qualcosa di più vasto, attualizzando quanto hanno in comune e risultando indivisibili. La planimetria a metà percorso non fa altro che accentuare questo aspetto permettendo di cogliere le parti dell'ambiente e quanto le lega prima ancora che venga concluso il tragitto: la mappa mostra sempre più di quanto viene fotografato, così nella relazione tra la serie fotografica e la planimetria si evidenzia come l'ambiente domestico non possa esser colto né come una totalità strutturata (dal momento che nelle fotografie si registrano dei gap) né come una totalità indifferenziata (visto che l'articolazione del percorso e il contrappunto-mappa mettono comunque in luce le connessioni tra gli ambienti evitando di produrre un'indistinzione assoluta delle parti).

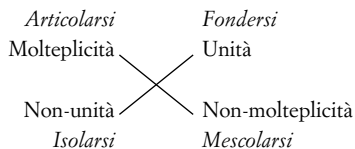
Infine, in *Marie Claire Maison* lo spazio emerge come un tutto unificato dove ogni parte entra in dialogo con le altre producendo un effetto di fusione. È alla pagina patchwork che è affidato il compito di mettere in relazione gli ambienti permettendo di realizzare un'unificazione e una totalizzazione della casa. Qui nessuna gerarchia può essere stabilita tra le parti e lo spazio finisce per presentarsi come una massa. Il percorso in avanti e indietro, privo di direzionalità chiara, intensifica l'effetto dando luogo a un ambiente che viene colto come un intero benché sia impossibile capire se nella sua interezza. L'immagine che ci viene restituita è quella quindi di uno spazio unitario che, pur essendo costituito da parti, finisce per neutralizzarle a favore dell'insieme.

Così, l'organizzazione dello spazio domestico che ciascuna rivista propone sembra poter esser esplicitata attraverso una categoria che abbiamo già incontrato occupandoci delle copertine. Si tratta dell'opposizione *molteplicità vs unità* che, non a caso, è stata ripresa da Floch (1999) in uno studio sugli ambienti di lavoro. Nello specifico, essa riguarda il modo in cui si organizza la relazione tra la parte e il tutto e articolata sul quadrato semiotico dà luogo a quattro forme di organizzazione dello spazio: uno spazio concepito come una *molteplicità* potrà essere decomposto in parti che, benché indipendenti, assumono senso solo in relazione alle altre; uno spazio pensato come *unità* si fonderà sul principio di unificazione e fusione tale per cui ogni parte che lo compone perde una qualunque autonomia in virtù

dell'insieme; uno spazio che *nega la molteplicità* sarà organizzato in modo tale che le sue parti si mescolino senza tuttavia produrre un unico; uno spazio che *nega l'unità* si fonderà sul principio dell'isolamento e della frazione dando luogo a spazi le cui parti risultano autonome le une dalle altre.

Cose di Casa

Marie Claire Maison



AD

Casa Facile

Sulla base di quanto detto allora lo spazio di *Marie Claire Maison* si presenta come un'*unità* dove ogni singola parte che lo compone si fonde e si confonde con le altre generando una totalità indifferenziata. È la logica dell'assorbimento che fa da sfondo all'organizzazione spaziale della casa di *Marie Claire Maison*: gli ambienti non valgono mai per sé stessi ma solo nel loro insieme, grazie alla loro capacità di unirsi in una forma unica e totale. L'ambiente domestico di *AD* invece si realizza come una *negazione dell'unità* presentandosi come una sfilza di parti che non entrano in relazione tra loro e, isolate, danno forma a uno spazio che risulta frazionato, diviso in scompartimenti autonomi secondo una logica di cellularizzazione. Complementare allo spazio di *AD* è quello di *Cose di Casa* che si presenta come *molteplice*, un insieme ordinato di ambienti accordati tra loro ma distinti dove a valere è in primo luogo la costruzione interna e la relazione reciproca che ogni estensione spaziale intrattiene con le altre. Ne viene fuori uno spazio che risulta articolato sotto ogni aspetto secondo una logica di strutturazione. A *negare la molteplicità* e le logiche sottostanti è infine *Casa Facile*. Gli ambienti che costituiscono lo spazio domestico sono pensati come parti di un insieme che si implicano e richiamano a vicenda grazie ai dispositivi di connessione che puntellano ogni fotografia. L'effetto di fusione è mancato grazie alla mappa che qui gioca un doppio ruolo: da una parte rimarca come le parti che compongono l'ambiente siano in relazione tra loro risultando indivisibili ma non fuse insieme; dall'altra, a partire dal divario tra gli ambienti in planimetria e quelli mostrati in fotografia, mette in luce come la logica della strutturazione venga negata preferendo quella della implicazione.

Dunque, le fotografie e la loro sintagmatica entro le riviste costruiscono una nuova articolazione formale degli spazi a partire dal modo in cui essi vengono resi percepibili visivamente come una totalità ora strutturata, ora indifferenziata, ora indivisibile, ora segmentata. Il confronto tra l'organizzazione plastica delle cover in relazione alla categoria *molteplicità vs unità* e quella dello spazio sviluppato tra le pagine dei magazine consente di notare un posizionamento reciproco tra le testate del tutto differente. Come se, dopo aver articolato plasticamente sul proprio margine dei rapporti specifici tra gli elementi, che includono non solo le didascalie e il modo in cui si relazionano alla fotografia ma anche l'organizzazione stessa gli spazi immortalati, le riviste per mettere in forma, raccontare e descrivere l'ambiente domestico della cover, riarticolassero tali rapporti, scambiandosi di fatto le parti. Nel passaggio, in altre parole, dalle cover ai servizi la fotografia



costruisce nuovi sistemi che a livello profondo strutturano diversamente lo spazio domestico. Se dunque è vero che le copertine hanno un carattere presentificante e costruiscono certe attese nei lettori, dall'altra parte l'analisi porta a evidenziare come i servizi non ricalchino le medesime forme di organizzazione nel momento in cui affidano alla fotografia, e con essa ad altri elementi grafici, il compito di condurre il racconto degli spazi. In un certo senso, quindi viene meno quell'aspetto prefigurativo che la cover, nel connubio tra immagine e parola, si trova a esercitare, almeno per quel che riguarda le forme di organizzazione spaziale degli ambienti domestici. Forse allora quel vecchio detto non è invecchiato poi così male.

## 8 Conclusioni e rilanci: fotogenia della casa

Se la fotografia è un linguaggio (Floch 1986, Mangano 2018), come lo è anche lo spazio (Greimas 1976, Giannitrapani 2013), fotografare lo spazio domestico non è una pura e semplice forma di rappresentazione, bensì una vera e propria traduzione (Lotman 1984, 1993). Laddove la fotografia mette in forma l'ambiente domestico, anche lo spazio in qualche modo informa la fotografia, dando luogo da una parte a certe idee di casa e dall'altra a certi modi di fotografare e di utilizzare le foto per raccontare gli spazi. Il tutto all'interno di una specifica cornice enunciativa, la rivista appunto, entro la quale emerge che il valore dell'ambiente domestico e della fotografia trascendono la sfera dei bisogni e quella meramente tecnica per accedere a una più ampia socialità. In altre parole, le riviste plasmano e amplificano il senso degli ambienti domestici, portando con loro determinate concezioni della fotografia, certi usi e certe forme di organizzazione e narrazione dello spazio che prendono forma proprio a partire dalla fotografia stessa. Esse, rivolgendosi a noi, parlano anche di noi, della nostra società e della nostra cultura, dei nostri modi di intendere lo spazio domestico e fotografarlo, traducendo al proprio interno gusti, tendenze, mode e valori che fanno già parte del sociale ma che rilanciano nel mondo mutuati per i propri scopi.

Quelle rintracciate sono dunque messe in forma dello spazio-casa mediante il linguaggio fotografico che raccontano non solo delle maniere in cui i magazine si pongono nell'arena concorrenziale – differenziandosi nei contratti enunciazionali, nelle tipologie di narrazioni e descrizioni, nei percorsi che consentono di condurre e nelle immagini di casa a cui danno adito – ma di fatto anche dei nostri modi di percepire la casa e dunque di viverla e interpretarla assegnandole valori di volta in volta diversi. Ci sarebbe quindi da chiedersi se al di sotto di queste articolazioni spaziali fondate su logiche differenti – *articolarsi, mescolarsi, fondersi, isolarsi* – sia possibile ritrovare un certo modo di intendere le relazioni sociali entro le mura domestiche. Chiedersi, in altre parole, se tali logiche manifestino specifiche forme di convivialità e convivenza. D'altra parte, come ha sottolineato Hammad, l'abitazione è quello spazio destinato «in primo luogo alla regolazione dell'interazione sociale» (2003: 167). Tali forme di socialità potrebbero allora emergere anche e soprattutto a partire dal modo in cui si articolano le relazioni tra *pubblico* e *privato* proprio all'interno della casa, spazio che nell'immaginario comune rappresenta il privato per eccellenza. Ma come ha mostrato sempre Hammad (*Ibid*), un luogo non è mai dato una volta e per tutte come *privato*, ma viene costruito come tale attraverso strategie che possono far capo al controllo e al dominio e che sono riconducibili alla modalità del *potere* (*poter accedere, passare, vedere*, etc.) la quale può essere acquisita anche transitoriamente: la casa si apre

agli altri a partire da un *dono* di natura modale, un *potere* appunto, che consente anche solo per un istante di averne accesso. Fermo restando che il *pubblico* e il *privato* che attribuiamo a uno spazio non cambiano solamente alla luce di tale dono modale, ma mutano anche al variare del punto di vista adottato. Non a caso, attraversando gli ambienti domestici messi in scena dalle fotografie (§5), abbiamo parlato di spazi pubblici e spazi privati della casa. È ciò che aveva notato anche Floch (1985) analizzando la Casa Braunschweig di Baines e riscontando in essa un'articolazione della categoria *pubblico* vs *privato* tale da definire l'abitazione in questione come una "casa nella casa". Come non pensare così a Lotman e alla sua idea di "testo nel testo"? Lasciando il pubblico cittadino e spostandoci all'interno del privato domestico, ecco che nella casa si ritrova quella opposizione che a livello superiore articola il senso di due entità diverse (il fuori cittadino e il dentro domestico) e che adesso struttura e definisce i rapporti tra le parti che compongono l'abitazione.

La fotografia in questo senso potrebbe essere un campo fertile di osservazione in cui sondare semioticamente queste ipotesi. Non solo perché permettere di accedere a degli spazi difficilmente raggiungibili, ma anche perché la fotografia d'interni, la sua diffusione, il suo uso e la sua fruizione manifestano già una riorganizzazione delle relazioni tra *pubblico* e *privato* che investono lo spazio domestico. Al di là del mondo editoriale infatti la casa è diventata da qualche tempo un soggetto fotografico. Se è improbabile scovare in qualche polveroso album di famiglia una foto del salotto di casa o della cucina, se non come sfondo, ciascuno di noi ha oggi nella galleria dello smartphone almeno una foto della propria casa. Di più: la foto d'interni impazza sul web, enorme serbatoio di prodotti fotografici dove anche gli spazi domestici trovano una propria cornice. Con l'avvento della rete e di social network come Instagram o Pintarest c'era forse da aspettarselo, tuttavia il moltiplicarsi di fotografie sugli ambienti domestici, così come l'esposizione stessa dello spazio-casa (Mazzucchelli 2021), non possono essere attribuiti alla maggiore opportunità di fotografare, all'abbattimento dei costi dato dal digitale o all'emersione di forme di vita *onlife* (Floridi 2015). Se la casa si è scoperta sempre più fotogenica, la ragione non è tanto da rintracciare nelle possibilità tecniche e tecnologiche o nei mutamenti sociali, ma nella relazione reciproca tra i due.

## Bibliografia

- 
- Acquarelli, Luca, Cogo, Michele & Tancini, Francesca (a cura di)  
2013 *Il peritesto vivo. Copertine e altre strategie di presentazione*, EIC Rivista Italiana di Studi Semiotici, Anno VII, vol. 13.
- Bartezzaghi, Stefano  
2019 *Banalità. Luoghi comuni, semiotica, social network*, Milano, Bompiani.
- Barthes, Roland  
1961 “Le message photographique”, in *Communications*, n. 1, 127-138; ora in ID, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982 (tr. it. “Il messaggio fotografico”, in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, 5-21).
- 1964 “Rhétorique de l'image”, in *Communications*, n. 4, pp. 40-51; ora in ID, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982 (tr. it. “Retorica dell'immagine”, in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, 22-41).
- 1967 *Système de la Mode*, Paris, Seuil (tr. it. *Sistema della Moda*, Torino, Einaudi, 1970).
- 2006 *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, Torino, Einaudi.
- Burgio, Gianluca  
2023 *Della porta. Indagine su un oggetto ordinario*, Milano, Meltemi.
- Capomaggi, Julia  
2015 *DOMUS 1948-1978. La conformación del espacio interior doméstico a través del mobiliario*, Tesi di Dottorato, Universidad Politécnic de Catalunya, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.
- De Certeau, Michel  
1990 *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Gallimard, Paris (tr. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001).
- Floch, Jean-Marie  
1985 “La maison Braunschweig de Georges Baines”, in ID, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hades-Benjamin (tr. it. “La casa Braunschweig di Georges Baines”, in ID, *Bricolage. Analizzare pubblicità, immagini e spazi*, Milano, FrancoAngeli, 2013, 183-198).
- 1989 *Les formes de l'empreinte*, Pierre Fanlac, Périgueux; (tr. it. *Forme dell'impronta. Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand*, Milano, Meltemi, 2018).
- 1995 *Identités visuelles*, Paris, Universitaires de Frances (tr. it. *Identità visive. Waterman, Apple, Ibm, Chanel, Ikea e altri casi di marca*, Milano, Franco Angeli, 1996).
- 1999 “Concevoir et manager l'espace de travail, l'apport de la sémiotique”, in Legris-Desportes, Fraenkel, (a cura di), *Entreprise et sémiologie. Analyser le sens pour maîtriser l'action*, Paris, Dunod, 167-182; (tr. it. “Concepire e gestire lo spazio di lavoro. L'apporto della semiotica”, in Pezzini, Isabella & Finocchi, Riccardo (a cura di), *Dallo spazio alla città. Letture e fondamenti di semiotica urbana*, Milano, Mimesis, 2020, 357-370).
- Floridi, Luciano (a cura di)  
2015 *The Onlife Manifesto. Being Human in a Hyperconnected Era*, Cham, Springer.
-

- Fontanille, Jacques  
 1989 *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette (tr. it. parziale "L'osservatore come soggetto enunciativo", in Fabbri, Paolo & Marrone, Gianfranco (a cura di), *Semiotica in nuce II. La teoria del discorso*, Roma, Meltemi, 2001, 44-63).
- Genette, Gérard  
 1987 *Seuils*, Paris, Seuil (tr. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989).
- Giannitrapani, Alice  
 2013 *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Roma, Carocci.
- Greimas, Algirdas Julien  
 1976 *Sémiotique et sciences sociales*, Seuil, Paris (tr. it. *Semiotica e scienze sociali*, Torino, Centro scientifico editore, 1991).
- Greimas, Algirdas Julien & Courtés, Joseph  
 1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette (tr. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Mondadori, 2007).
- Greimas, Algirdas Julien, Del Nino, Maurizio & Fabbri, Paolo  
 2021 *Sui proverbi*, Roma, Sossella.
- Hammad, Manar  
 2003 *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Roma, Meltemi.
- Landowski, Eric & Grignaffini, Giorgio  
 2002 "L'arredamento di uno spazio abitabile", in Landowski, Eric & Marrone, Gianfranco (a cura di), *La società degli oggetti*, Roma, Meltemi, 61-70.
- Latour, Bruno  
 2021 *Politiche del design. Semiotica degli artefatti e forme della socialità*, Milano, Mimesis.
- Lotman, Jurij Michajlovi.  
 1984 "O semiosfere", in *Trudy po znakovym sistemam* n. 17, Tartu (tr. it. *La semiosfera*, Venezia, Marsilio, 1985).
- 1993 *Kul'tura I Vzryv*. Moskva, Gnosis (tr. it. *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993).
- Mangano, Dario  
 2018 *Che cos'è la semiotica della fotografia*, Roma, Carocci.
- 2019a "Voci di un lessico industriale", in ID, *Ikea e altre semiosfere. Laboratorio di sociosemiotica*, Milano-Udine, Mimesis, 207-267.
- 2019b "Open space", in ID, *Ikea e altre semiosfere. Laboratorio di sociosemiotica*, Milano-Udine, Mimesis, 191-204.
- Marin, Louis  
 1994 *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil (tr. it. *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2001).
- Marrone, Gianfranco  
 1992 "Effetti di falsità: i luoghi comuni", in ID (a cura di), *La menzogna*, Palermo, Quaderni del Circolo semiologico siciliano, 297-307.
- 1994 "Luoghi comuni: un'ipotesi semiotica", in La Fauci, Nunzio (a cura di), *Il telo di Pangloss. Linguaggio, lingue, testi*, Palermo, L'epos.
- 1998a "Introduzione" in Barthes, Roland, *Scritti. Società, testo e comunicazione*, Torino, Einaudi.
- 1998b *Estetica del telegiornale*, Roma, Meltemi.
- 2007 *Il discorso di marca. Modelli semiotici per il branding*, Roma-Bari, Laterza.
- 2016 *Roland Barthes: parole chiave*, Roma, Carocci.
- 2018 *Prima lezione di semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Mazzucchelli, Francesco  
 2021 "La quarta parete di casa. Il pubblico dentro lo spazio domestico", in *Semestrare di studi e ricerche di geografia*, XXXIII, Bologna, BUP, 177-182.
- Pozzato, Maria Pia  
 2001 "Le figure del racconto di Gérard Genette", in ID, *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Roma, Carocci, 231-247.
- Schapiro, Meyer  
 2002 *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi.
- Stoichita, Victor  
 1993 *L'instauration du tableau*, Paris, Klincksieck (tr. it. *L'invenzione del quadro*, Milano, Saggiatore, 1998).

Wölfflin, Heinrich  
1915 *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, Schwabe & Co. (tr. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano, Longanesi, 1984).

### Note

<sup>1</sup> Due esempi possono essere *AD* per gli States, edito dal 1920, e *Marie Claire Maison* per la Francia, alle stampe dal 1967.

<sup>2</sup> Pochi sono gli studi intorno al rapporto tra fotografia d'interni e spazio domestico. Interessante tuttavia citare la ricerca dottorale condotta da Capomaggi (2015) incentrata sulle riconfigurazioni spaziali dell'ambiente domestico attraverso il mobilio e sviluppata a partire dalla disamina di fotografie d'interni tratte dalla rivista *Domus*. Benché si tratti di un lavoro che si situa nel campo dell'architettura e non considera nello specifico la fotografia come linguaggio capace di mettere in forma lo spazio, interessandosi più al contenuto enunciato dalle immagini fotografiche che alle forme della sua enunciazione, si possono rintracciare alcune linee di convergenza con l'approccio semiotico: dall'idea che gli oggetti che popolano gli ambienti siano in grado di trasformare lo spazio attivando, diremmo in semiotica, meccanismi di significazione che ne modificano il senso e dando luogo a nuove forme di spazialità (Landowski, Grignaffini 2002), a quella secondo cui le riviste d'interior conducano un vero e proprio discorso sociale intorno all'ambiente domestico.

<sup>3</sup> Per alcune riflessioni semiotiche sui proverbi si veda Greimas, Del Ninno, Fabbri (2021). Sul luogo comune si veda Marrone (1992 e 1994) nonché Bartezzaghi (2019).

<sup>4</sup> Sulla moda in Barthes si veda anche la raccolta di testi a cura di Marrone (Barthes 2006). Per una ricostruzione più generale del lavoro di Barthes si rimanda a Marrone (2016).

<sup>5</sup> Si tratta di una grande rarità per le riviste d'interior, dove le tracce umane all'interno degli ambienti immortalati sono spesso ridotte al minimo.

<sup>6</sup> Tali aspetti avvicinano tra l'altro la cover di *Casa Facile* alle immagini del catalogo Ikea su cui si è soffermato Mangano (2019a): un ambiente caratterizzato da un'armonia tanto perfetta quanto irraggiungibile eppure assolutamente credibile. La scena non è solo popolata o attiva ma *viva* e a produrre tale effetto è l'orchestrazione sapiente di tutta una serie di dettagli – come quelli poco sopra enunciati – che permette a noi osservatori di passare “dal guardare una fotografia al vedere una scena di vita quotidiana” (*Ibid*: 219). Un qualcosa che si tenta di realizzare anche lungo il servizio (cfr. §5 e Fig. 9) dove, tra le grinze sul divano, un lembo di coperta che tocca per terra e qualche libro fuori posto, lo stile di arredamento che si vuole comunicare passa anche e soprattutto attraverso un frammento di vita.

<sup>7</sup> Sugli open space si veda Mangano (2019b).

<sup>8</sup> Il riferimento è a Jacques Fontanille (1989) e ai concetti di informatore e osservatore che sottoarticolano quello che il semiologo definisce come un *soggetto enunciativo cognitivo*, un simulacro che a livello dell'enunciazione e tramite l'enunciato manipola e stabilisce la competenza cognitiva e visiva dell'enunciataro.

<sup>9</sup> Su porte, finestre, specchi, etc. in pittura, capaci di assolvere una funzione metapittorica, si veda Stochita (1993). Per alcune riflessioni dal carattere sociale, antropologico e semiotico sulle porte in quanto artefatti si rimanda alla raccolta di saggi di Latour (2021) a cura di Mangano e Ventura Bordenca. Sulle porte come dispositivi spaziali e la loro sparizione entro le mura domestiche si veda Mangano (2019b). Per una recente e ampia indagine sulle porte si rinvia infine a Burgio (2023) che ne sottolinea a più riprese la duplice azione di unificazione e separazione.

<sup>10</sup> Si noti che il trafiletto di accompagnamento, vero e proprio corpo del servizio, riporta in estrema sintesi le scelte d'arredamento, i “tocchi di stile” e le soluzioni architettoniche degli architetti-designer proprietari di casa, ma tutto il servizio è costellato da didascalie, note e pop-up con la stessa funzione.

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

---

Abstract

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

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

1. *La qualità nella quantità*

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

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

---

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

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

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

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

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

## 2. Tra inflazione ed ecologia

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



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

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

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

### 3. *Guardare fotograficamente*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 5. Conclusioni

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

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

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



## Bibliografia

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

Weston, Edward

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

*Note*

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

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

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

Massimo Roberto Beato

---

## Abstract

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

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

## 1. Premessa

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

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

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

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

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

## 2. *Scolpire con la luce*

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

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



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



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

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

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

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

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



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

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

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



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

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



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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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

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

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

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



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



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

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

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

#### 4. Conclusioni

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

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

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

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

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

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

## Bibliografia

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



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

## Note

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

*Abstract*

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

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

*1. Dall'immagine singola all'immagine debole*

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

---

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

Se molti si sono spesi a sancire la morte della fotografia in termini ontologici<sup>2</sup>, adducendo una serie di argomentazioni che porterebbero a considerare il pixel inferiore alla grana della pellicola analogica<sup>3</sup>, in realtà la questione risulta decisamente più interessante se affrontata nei termini dei cambiamenti d'uso che la fotografia digitale ha comportato, ovvero interrogandosi sulle conseguenze che questa ha avuto nei termini di produzione e fruizione. La sovrabbondanza di materiale visivo cui siamo costantemente esposti attraverso internet e i social networks ha necessariamente provocato dei profondi mutamenti: oggi utilizziamo le fotocamere dei nostri smartphone come protesi mnemonica, per comunicare tra amici e familiari, per segnalare qualcosa di buffo che ci è capitato; questa quantità di materiale ha necessariamente portato una ipersaturazione rendendo di fatto ciascuna immagine un po' più simile all'altra. Ciò comporta un'asfissiante competizione tra fotografi e aspiranti tali provocato soprattutto dalla maggiore accessibilità a apparecchi più facili da utilizzare sullo sfondo di una *furia*<sup>4</sup> visiva che sembra aver coperto tutti gli aspetti della realtà possibilmente rappresentabile<sup>5</sup>; ne consegue un depotenziamento dell'immagine singola sempre più incapace di permanenza all'interno di uno spazio sovraffollato<sup>6</sup>.

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

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

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

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

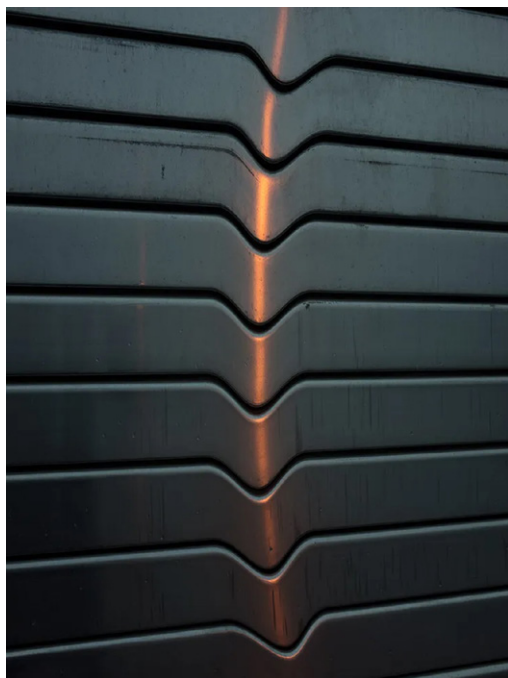


Fig.1. Fabrizio Albertini, tratto dalla serie *Radici*, 2018

Dunque se da un lato l'enorme competizione scatenata da una fotografia accessibile a tutti ha portato a una maggiore esigenza nei confronti dello scatto singolo, dal quale ci si aspetta la capacità di raccontare in maniera esaustiva la complessità del reale, dall'altro si può osservare una reazione opposta tendente quasi a un rifiuto della referenzialità fotografica. Questo tipo di fotografia si focalizza sugli oggetti rappresentati in modo tale da esaltarne gli aspetti formali spesso mettendo in secondo piano le *figure*; è una fotografia sempre più bidimensionale, concentrata sulle superfici degli oggetti rappresentati<sup>8</sup>. Si tratta di immagini che permettono una lettura decisamente più *aperta*<sup>9</sup> in quanto la fotografia in sé non sembra capace di esaurire e racchiudere al suo interno un significato "univoco". In altri

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

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

## 1.2. Sintassi fotografica e parallelismi

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

Benché in ambito artistico si sia sempre fatto un uso plurale di immagini<sup>10</sup>, l'uso sintattico della fotografia vede un utilizzo sempre più frequente in parallelo con gli sviluppi della fotografia digitale. Spesso questa tipologia di articolazione visiva viene definita con la locuzione *progetto fotografico*<sup>11</sup>: con questa espressione

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

Nonostante il *fotolibro* goda attualmente di grande interesse, non solo all'interno della nicchia degli appassionati di fotografia, risulta scarsamente trattato da uno studio sull'immagine cui la semiotica partecipa<sup>12</sup>. Per questo motivo, in questa sede ci soffermeremo principalmente su questa forma di articolazione visiva e proveremo a confrontarlo con altre forme testuali di articolazione sintattica.



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

Il *fotolibro*<sup>13</sup> vede particolare successo negli ultimi due decenni in parallelo allo sviluppo della stampa digitale, di gran lunga più economica e più accessibile a un bacino molto più ampio di utenti rispetto alle precedenti tecniche di stampa. In questo modo molti fotografi hanno trovato una modalità efficace di articolare il proprio discorso al di fuori dai circuiti artistici espositivi, creando delle forme di esposizioni portatili e più facilmente riproducibili<sup>14</sup>. Nel *fotolibro* le immagini sono legate da un rapporto di reciproco rimando che si costituiscono come gli ele-

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

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

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



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



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



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

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

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

## 2.1 Bricolage

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

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

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

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

In maniera simile Kawauchi fa *bricolage* di esperienze plastiche del mondo attraverso un accostamento sintattico di rime eidetiche. Quelle *occasioni* che reperisce dal mondo diventano il materiale, la cassetta degli attrezzi visivi, per costruire un discorso inedito. *Utatane* attraverso uno specifico materiale visivo restituisce una percezione sensibile che acquisisce forza e struttura attraverso l’articolazione in più immagini. L’immagine di una bambina sulle spalle del genitore guardando in camera con sguardo di meraviglia si somma a quella di un pesce che emerge anch’esso a bocca aperta. E così via per tutto il libro una serie di eventi distinti e separati sono abilmente *bricolati* nella totalità di un testo in cui la meraviglia verso il mondo diventa l’indizio chiave per una corretta interpretazione<sup>15</sup>. Quello di Kawauchi è un pensiero *mitico* nel senso di un pensiero decostruito e pertanto capace di proporre relazioni e strutture inusuali. A partire

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

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

## 2.2. *Montaggio*

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

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

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



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



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

### 2.3 *Parallelismi*

*Utatane* è un libro costruito su una serie di *parallelismi* plastici tra le serie di abbinamenti di immagini che lo costituiscono. Come abbiamo anticipato, i *fotolibri* presentano diversi punti di contatto con altre forme testuali rette da una particolare forma sintattica. Potremmo dire che si tratta di una testualità a metà strada tra l'immagine in movimento e la poesia: la prima per la successione di immagini visuali, la seconda per la capacità di creare figure retoriche dall'accostamento di elementi: ciascuna immagine costituisce un elemento minimo indispensabile per la comprensione del testo nel suo insieme, un po' per quanto può accadere a un verso e la loro successione costituisce unità ritmiche<sup>17</sup> per certi aspetti assimilabili alla strofa.

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

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

Nella Fig. 6 l'accostamento tra il vortice d'acqua dello scarico di una lavatrice *rima* con le forme minacciose di un cielo molto nuvoloso che sembra anticipare un temporale. In questo caso riconosciamo una rima da un punto di vista eidetico e cromatico: le forme imprecise e sfumate di entrambe presentano una parte più chiara verso il centro e molto scura ai lati<sup>18</sup>. Ma possiamo anche intravederne l' analogia tra il vortice liquido e le nuvole del cielo a formare l'accostamento “*il cielo in tempesta come il vortice di una lavatrice*”, oppure “*un liquido vorticoso come le nuvole in tempesta*”.

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

### 3. Fotolibri, prospettive

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

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

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

## Bibliografia

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

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

## Note

<sup>1</sup> Cfr. Meeker (2019).

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

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

<sup>4</sup> Cfr. Fontcuberta (2016).

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

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

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

<sup>8</sup> Cfr. Panaro 2017.

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

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

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

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

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

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

<sup>15</sup> Cfr. Eco 1979.

<sup>16</sup> Cfr. Somaini 2011, p. 315.

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



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

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

# 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 apparire<sup>1</sup>. 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*<sup>2</sup>, 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 visuale<sup>3</sup>. 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 artistica<sup>4</sup>, 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](http://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 relazionali<sup>7</sup>, 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*<sup>6</sup>. 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 web<sup>7</sup>. 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 Vermeer<sup>8</sup>. 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.

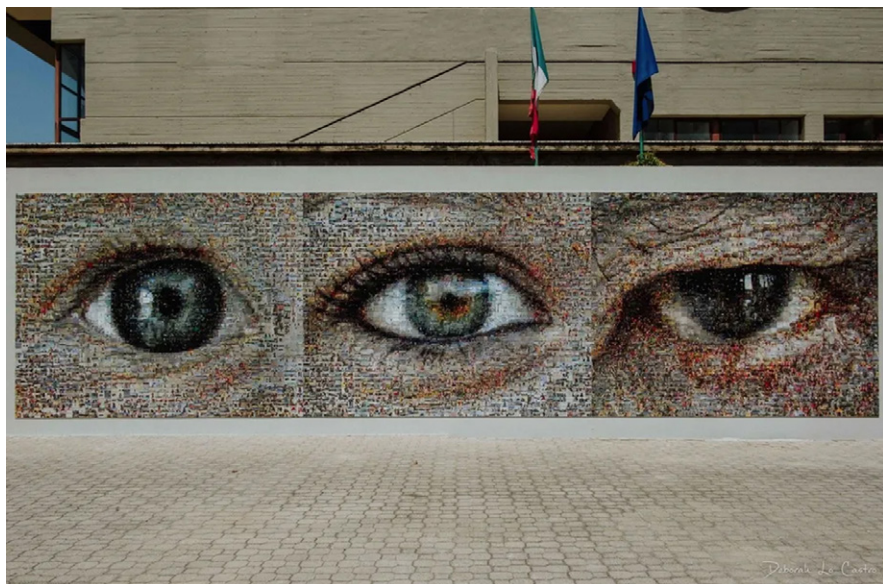


Fig. 2. Joan Fontcuberta, *Gibellina selfie - Lo sguardo di tre generazioni*, 6075 foto su piastrelle, Gibellina (TP).

*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 scarico<sup>10</sup>. 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. *Immagine. 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

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> 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).

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

<sup>4</sup> 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*.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> <https://www.lomography.com/photos>

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> Le opere di Devorah Sperber sono visionabili al seguente link: [http://www.devorahsperber.com/thread\\_works\\_index\\_html\\_and\\_2x2s/index.html](http://www.devorahsperber.com/thread_works_index_html_and_2x2s/index.html) (ultimo accesso 29 agosto 2023).

<sup>9</sup> 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. Cogliatore & V. Cammarata (a cura di), *Cultura visuale in Italia*, Roma, Mimesis 2022.

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

Spatialiser, positionner  
L'espace analogique et le moi photographique  
*Doriane Molay*

---

*Abstract*

Realised, developed, printed, retouched, cut and manipulated, analogue photography, through its amateur use, has continually helped the subject to be in the world. The photographic album has redoubled this aesthetic propensity as a singular representational space at the origin of the montage of the fragments that are the pictures. The areas experienced in everyday life were extracted from their temporal continuum, miniaturised, and integrated into a new singular place at the origin of another form of reality. This aesthetic mechanism has thus played an essential part in shaping the social world and its actors, whether photographers or models, as the socio-aesthetic approach maintains, explaining the world of appearances by analysing them as sensitive entities acting in reality through the senses. As such, and in the light of the Germans sociologist and philosopher Georg Simmel and Helmuth Plessner, and with the help of the collections of the Nicéphore Niépce Museum (Chalon-sur-Saône, France), this article will consider the photographic image and its albums as material objects at the origin of the formation of a concrete space capable of building up the represented subject and its self.

*Keywords:* Photo-album; Analogue photography; Subject; Simmel; Plessner;

La moindre conception formelle, note l'artiste et théoricien László Moholy-Nagy, propose une nouvelle structuration de l'espace (1925: 235). Modeler une forme reconfigure le milieu au sein duquel s'établit l'ensemble de nos perceptions, et cet agencement inédit du milieu dans lequel se déploie habituellement le corps a la responsabilité d'une nouvelle pensée de l'habiter. La forme esthétique se fait dès lors le récipiendaire de conflits plus ou moins ludiques, poursuit Moholy-Nagy, de querelles plus ou moins violentes puisque, comme toute structuration du monde, la réalisation d'une forme nouvelle satisfait à une autre organisation de la collectivité et, à ce titre, de la place accordée à chacun de ses membres; « il n'y a pas une intuition générale, strictement fixée, de l'espace, [...] l'espace ne reçoit son contenu déterminé et son agencement particulier que de l'*ordre du sens* au sein duquel à chaque fois il se configure », note le philosophe Ernst Cassirer (1995: 109). Les règles cèdent, le regard se détourne et la lutte pour la reconnaissance

---

telle que réfléchi par Axel Honneth se fait sur le sol singulier de l'esthétique, par la médiation de la sensibilité, à l'aune d'un objet médiateur<sup>1</sup>.

La photographie, plus que tout autre médium, permit une pleine et entière démocratisation de ce mécanisme re-configurationnel. Progressivement adoptée par tout un chacun dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, elle concourt au développement d'une expressivité autonome de retranscription mimétique du réel jusqu'ici réservée aux artistes et aux artisans et, rapidement, à sa mue. D'abord pensée au prisme de la tradition de la peinture d'atelier, la photographie du studio professionnel fut rapidement supplantée par l'autonomisation progressive de l'appareil photographique dès 1888, avec la commercialisation d'un premier Kodak portatif<sup>2</sup>. La photographie se popularisa et entraîna, en tant que nouvelle technique d'observation (Crary 1990), de nouveaux gestes esthétiques à l'origine de nouveaux rapports au corps, tronquant, dupliquant et ostracisant les modèles photographiques; la pose hiératique devint geste exalté et le geste du modèle prit progressivement la forme d'un mouvement en train de se faire; l'image photographique, moins coûteuse, plus petite, malléable et reproductible à loisir parvint ainsi à une réification de la sacralité première de la représentation du portrait professionnel tel qu'étudié par Jean Sagne (1984). À cette transformation des configurations représentationnelles directement liée à la vulgarisation du médium photographique s'ajoute la vulgarisation d'un support capital qui l'accompagne tout du long: l'album. L'album photographique amateur<sup>3</sup>, parallèlement au développement du médium photographique lui-même, intensifia la hardiesse du *snapshot* tel que dépeint par Moholy-Nagy qui évoque la conception d'une nouvelle structuration de l'espace et, dès lors, d'une nouvelle forme de (re)connaissance.

Développée, tirée, retouchée, coupée, montée dans des albums ou glissée dans des portefeuilles, la photographie argentique, et notamment par son usage amateur, a donc continuellement positionné le sujet, le situant dans le monde. En photographiant puis, dans un second temps, en manipulant physiquement l'objet photographique au travers de son album, l'individu se place et se forme, se sent et se pense. La matérialité argentique, la *picture*<sup>4</sup>, doit à ce titre être examinée comme le lieu d'une classification du monde, comme résultat et source de *forces formatrices* du moi; l'espace esthétique « procède du Moi et se déploie à partir de ses forces formatrices », note une fois encore Cassirer lors de sa conférence de 1931 « Espace mythique, espace esthétique et espace théorique » (1995: 112). Il s'agira donc, par cet article, d'envisager l'image photographique argentique et ses albums comme des objets matériels à l'origine de la formation d'un espace concret en mesure de parvenir à l'édification du sujet représenté et de son moi entendu comme conscience individuelle des variabilités empiriques du sujet et, dès lors, comme condition de possibilité de sa subjectivité<sup>5</sup>. Le présent essai n'aura donc pas directement pour dessein, comme l'offre l'ensemble de ce riche numéro de *Carte Semiotiche*, de proposer une étude comparative des deux temps différents que sont la pratique argentique et la photographie numérique. Il conviendra principalement de définir la nature de l'espace suggéré par le médium analogique au prisme de l'album photographique qui en fut l'un des exposants les plus populaires, soumettant de la sorte implicitement à la réflexion les liens et les écarts que leurs caractéristiques entretiennent avec la photographie numérique telle qu'aujourd'hui pratiquée.

À cet effet, nous nous reposerons sur notre connaissance philologique des fonds du musée Nicéphore Niépce de la ville de Chalon-sur-Saône<sup>6</sup>, en Bourgogne,

où naquit en 1765 Nicéphore Niépce, l'un des inventeurs de la photographie. Créé en 1972, le musée Niépce, premier musée labélisé musée de France à n'être consacré qu'à la photographie, fut édifié à dessein de composer d'importantes collections exclusives au médium photographique, et dans un rapport direct avec le monde industriel à l'origine de la propagation du médium: une usine Kodak fut implantée à Chalon-sur-Saône en 1961 et fonctionna jusqu'à sa destruction en 2005. Doté d'une collection particulièrement riche, le musée Niépce possède plusieurs centaines d'albums photographiques français et étrangers, des albums cartes de visite du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle aux clefs USB numériques d'aujourd'hui. Jamais encore étudiés, ces albums, représentatifs de la pratique amateur de ces deux derniers siècles, seront par leur analyse à l'origine de notre réflexion. Nous ne pourrons ici ni tous les mentionner ni tous les examiner; nous ferons le choix d'en extraire certains capables d'illustrer notre argumentaire qui reposera cependant sur l'observation de l'ensemble des collections; une sélection restreinte examinée en profondeur aurait fait courir le risque de nuire à la portée générale de notre observation.

### 1. *Le geste, l'espace et la photographie*

La photographie saisit l'espace posé devant l'objectif de l'appareil; dans les albums du musée Nicéphore Niépce, l'espace peut être maison, mer, campagne ou devanture de magasin; il n'est jamais précisément le même et change au gré du déplacement des photographes. En enregistrant cet espace posé devant l'appareil, qui fait face à l'observateur et qui fait décor au modèle, la photographie se signale créatrice d'un autre espace enregistré sur la surface photosensible d'une pellicule photographique. Dans l'album 2005.208.30 datant du début du XX<sup>e</sup> siècle, la troisième page légendée au crayon de papier est consacrée aux « Maison et Jardin de Maman » à Caen (Fig. 1); cinq clichés occupent l'espace du feuillet et dévoilent les façade et jardinet du domicile; l'habitation est reproduite et présentée avant qu'elle ne devienne le théâtre de nombreuses scénettes qui verront se succéder divers protagonistes et que mettent en exergue les photographies présentées sur la *scène* de l'album; les premières pages forment l'incipit d'une histoire à venir et déterminent à ce titre un cadre spatial spécifique à connaître et à appréhender.



Fig. 1. Album  
2005.208.30,  
Musée Nicéphore  
Niépce de la ville  
de Chalon-sur-Saône.

D'abord inaccessible à l'œil, ce second espace qui représente le premier nécessite, pour se révéler, l'intervention d'un processus physico-chimique: dans l'obscurité la plus complète, la pellicule est enroulée sur une spire et plongée dans un bain révélateur; la cuve qui le contient est agitée plusieurs minutes avant qu'on ne la vide et qu'on lui substitue un bain d'arrêt puis un fixateur; la pellicule est enfin rincée à l'eau claire puis sortie de la cuve avant d'être suspendue pour être séchée, donnant ainsi l'image négative du sujet.

L'engagement physique de l'expérience argentique concourt à la formation de nouveaux espaces vignetés qui, eux-mêmes, présentent le fragment d'un premier espace expérimenté: il y a « révélation », processus chimique grâce auquel l'image latente devient image visible. Les négatifs, pour devenir positifs, seront ensuite tirés sur papier photosensible et constitueront une autre forme de présentification du lieu *princeps*, à la fois présentification de l'expérimentation première – la *maison de maman* telle qu'habitée – et nouveau *hic* propre à la matérialité de l'objet donné à voir – la *maison de maman* miniaturisée et manipulée au sein d'un plus large ensemble à disposition. L'espace devient pluriel. Les tirages réalisés, c'est une fois de plus au geste qu'il faut se fier: les clichés photographiques sont sélectionnés, adjoints à l'album, souvent complétés de textes et de dessins, et les traces de déchirures sur certaines pages, la cinquième par exemple, témoignent de l'importance du processus de mise en œuvre de l'objet qui n'est donc pas seulement là pour être regardé. L'album est le résultat d'un montage, ce qui impose de réfléchir « sur la façon dont l'assignation d'un espace aux images, l'assignation justement d'une *position*, contribue de manière cruciale à la production et à l'organisation du sens », comme le note Angela Mengoni, sémioticienne, au sujet des *Atlas* de l'artiste allemand Gerhard Richter (2014: 131). Le geste est ainsi primordial en tant qu'il participe à la conscientisation<sup>7</sup> de la circonscription de différents espaces<sup>8</sup> (par leur saisie, leur sélection, leur ornementation, leur désignation et leur montage aux côtés d'autres), en tant qu'il souligne la prééminence du « faire » esthétique en déstructurant l'ordre temporel et en construisant de nouvelles configurations spatiales mettant en exergue des affinités et ressemblances inattendues (Somaini 2012: 8).

Ici pourrait évidemment être argué que l'amateur fit le plus souvent peu cas du développement et du tirage des images photographiques; le slogan de la firme Kodak est marqué au fer rouge dans nos esprits, « You Press the Button, We Do the Rest ». Malgré cette objection, l'analogique et ses albums offrent *a posteriori* un espace préalablement expérimenté et temporellement éloigné qui tend à multiplier les représentations de la réalité comme autant de *mondes possibles* eux-mêmes constitutifs de la formation du monde réel (Goodman 1978). Le médium analogique est ainsi le promoteur d'un nouvel espace à distance aux vertus proches de celles de l'espace dit réel. La distance, pour l'historien de l'art Horst Bredekamp (2010) comme préalablement chez Warburg, s'impose comme condition *sine qua non* de l'émergence d'un esprit critique; les illusions et croyances engendrées par la *mimésis* doivent être suspendues pour que la *mimésis* même soit entendue, tout comme les rapports identificatoires qui enferment plus qu'ils n'éveillent l'observateur qui les considère; l'effet de déréalisation, le sentiment d'*estrangement* qui soustrait la perception à l'automatisme instauré par l'habitude animent les consciences et, ainsi, « [p]our voir les choses, il nous faut avant tout les regarder comme si elles étaient parfaitement dénuées de sens », rappelle Carlo Ginzburg (1998: 21). Du fait de la succession des gestes qu'il nécessite, l'al-

bum photographique impose à l'amateur une attention toute particulière à l'origine d'une certaine distance critique, source d'une organisation visuelle désirée, réfléchie, émancipée de la chronologie du quotidien: les rue, façade et jardin de la *maison de maman* ont été regroupées sans pourtant faire partie d'une seule et même continuité temporelle. Dans l'album, le sens premier de l'expérience du quotidien se démantèle au profit d'un sens nouveau, d'une « configuration étrangère » (Kracauer 1927: 42).

L'album photographique produit ainsi un lieu insolite régi par les lois idiosyncrasiques du sujet-faisant et au prisme duquel il se pense. L'ensemble 2011.40.4 se constitue de six albums datant des années 1960 et reliés par une barrette métallique rouge regroupant chacun moins d'une dizaine de clichés photographiques de petits formats tirés sur papier satiné (Fig. 2); souvent floues, les images s'assemblent sans agencement logique, sans organisation intelligible; les lieux diffèrent, les protagonistes se suivent et la narration prend la forme d'une énigme sans indice clair ni montage, entendu « comme instrument analytique » (Pinotti & Somaini 2016: 116-131); l'ensemble s'établit lui-même comme représentatif d'un nouvel espace au sein duquel les sujets se positionnent image après image; la continuité chronologique naturelle de la saisie photographique se subsume sous une nouvelle manière d'organiser son temps au prisme du lieu circonscrit des représentations. L'hôtel peut ainsi prendre place au sein des clichés vernaculaires qui, traditionnellement, privilégient la maison (De Larminat 2020), témoignant de la sorte d'un besoin de pérégrinations vivifiantes plus que d'une immobilité ferme telle que celle du studio où le corps se montre aussi hiératique que les appareils qui le scénographient. Le geste photographique et celui de son inscription dans l'album déterminent l'espace au sein duquel « je » veut être vu et raconté.



Fig. 2. Album 2011.40.4, Musée Nicéphore Niépce de la ville de Chalon-sur-Saône.

## 2. L'espace simmélien, caractéristiques et application

La photographie argentique n'est donc pas seulement le prélèvement d'un instant donné – *nunc* – à destination d'une remémoration future; la photographie analogique fait de l'ancrage territorial une donnée toujours première que l'album photographique rejoue en la positionnant au sein d'un espace circonscrit par les couvertures et les feuillets de l'objet lui-même. L'album 2005.208.21 en est un exemple concret (Fig. 3); datant du début des années 1930, il prend pour lieu la ville française de Dinard, en Bretagne; les clichés ne sont jamais plus de six sur une seule et même page et les montages sophistiqués usent de découpages et d'ornementations élégantes: des photographies sont soulignées par des cadres colorés réalisés au crayon, d'autres sont découpées en des formes géométriques non standardisées puis emboîtées les unes aux autres, des dessins aux couleurs vives accompagnent et intensifient certaines représentations.

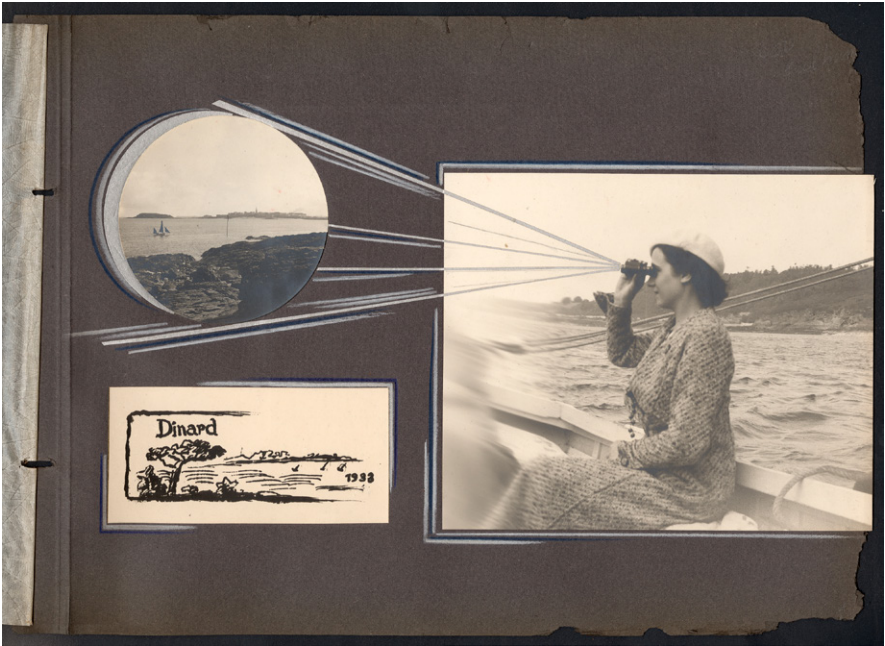


Fig. 3. Album 2005.208.21, Musée Nicéphore Niépce de la ville de Chalon-sur-Saône.

À ce titre, c'est au philosophe et sociologue allemand Georg Simmel qu'il faut ici faire appel et à son importante définition de la notion d'espace. Dans sa *Sociologie*, Simmel définit l'espace comme ce qui permet plus que tout autre chose une présence simultanée et immédiate de plusieurs individus; espace, rappelle-t-il, déjà déterminé par Kant comme « possibilité de coexistence » (Simmel 1908 : 601). Tel est donc le rôle de ce concept: rassembler, tenir ensemble. Et c'est avec évidence ce que propose l'album photographique: la mise en présence de sujets regroupés et rassemblés au sein d'un album qui autorise la rencontre d'individus qui pourraient ne s'être jamais croisés dans le réel – comme une grand-mère disparue trop tôt avant la naissance de sa petite fille ou une sœur partie vivre dans



un autre pays. La présence des sujets est immédiate et simultanée, ce que met tout particulièrement en exergue l'album 2017.96.1 (Fig. 4): au sein d'un grand classeur sont rassemblés et assemblés des photographies au format carte de visite datant du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, des portraits des années 1930 et des clichés des années 1960; l'ensemble est affiché sans chronologie, constituant ainsi un nouvel espace jusqu'ici jamais constitué. La production esthétique dépasse le tangible. L'espace de l'album photogra-



Fig. 4. Album 2017.96.1, Musée Nicéphore Niépce de la ville de Chalon-sur-Saône.

phique, d'abord vierge, offre la possibilité de considérer tous les possibles relationnels: il instigue et résorbe la relation du sujet à ses comparses et au monde qui l'entoure en soumettant le modèle à des relations uchroniques. Tirées sur papier, les photographies peuvent être découpées pour en extraire le sujet qui ne doit plus figurer sur les représentations de groupe et, au sein même des albums photographiques, elles peuvent être arrachées sans le moindre embarras. Les images de l'album 2017.96.1, glissées dans les ouvertures de pochettes plastifiées, se retirent et changent de place au gré des desideratas du lecteur. Le geste est simple, l'espace social proposé se mue au regard du groupe et le groupe se transforme au gré des manipulations. Dès lors, et comme l'écrit Simmel, «seul l'espace s'ouvre à tout être sans le moindre préjugé» (1908: 683). Un tel médium représentationnel, à l'instar de l'espace, se pense comme un volume neutre à emplir et à vider. L'album et ses images ne sont à ce titre jamais sans signification, même lorsqu'ils prennent l'apparence de l'aléatoire, et l'espace, à l'aune de l'action réciproque

[*Wechselwirkung*], devient un élément informatif, un point de rencontre dans la constitution de groupes sociaux et de leurs individus.

De cette manière, précise Simmel, c'est la forme de *scatole cinesi* que l'espace doit évidemment prendre: d'abord universel, il se segmente inévitablement en sous-espaces singuliers qui se divisent eux-mêmes, et dont les fragments auraient leurs propres unicité et caractéristiques, reflétant le groupe social à l'origine de sa constitution puisque l'espace, poursuit-il, exprime et porte l'unicité du groupe autant que le groupe exprime et porte l'unicité de l'espace. L'espace se constitue de sujets; les sujets ont besoin d'espace pour s'exprimer et se définir. L'espace, dès lors, se délimite au regard des groupes sociaux à son initiative et la frontière qu'il constitue circonscrit autant qu'elle clôt les individus en un dedans qui se différencie du dehors. La frontière fait cadre et, faisant cadre, « proclame qu'à l'intérieur de lui se trouve un monde qui n'obéit qu'à ses propres normes et qui n'est pas entraîné dans les déterminations et mouvements de son environnement » (Simmel 1908: 605). La création d'un espace délimité, même en rapport avec d'autres espaces délimités qui lui sont contigus, propose ses propres règles et modalités d'être et, se revendiquant autonome, sa réalité se trouve renforcée. La matérialité photographique est donc plus qu'essentielle au sens où elle conditionne un nouvel espace qui, en tant que représentation, met à distance. L'espace *princeps* de l'album se subdivise ainsi lui-même en espaces pluriels (les photographies argentiques), en résonance avec l'effet gigogne proposé par Simmel. Les marges des clichés et les limites des pages fragmentent l'album en différentes unités appréhendées comme îlots autonomes amovibles mais formant, ensemble, un tout qui participe à la structuration d'un réseau relationnel inédit. Le chapitrage narratif, qui prend la forme d'une organisation esthétique modulable et singulière, permet inévitablement une reconfiguration des relations sociales vécues dans la réalité; pour Cassirer, l'espace esthétique est un espace de représentation [*Darstellung*] qui ordonne le monde et qui, à ce titre, engendre un ordre de sens. Une distance s'établit ainsi entre le sujet et son référent, distance nécessaire puisque permettant de se désengager du temps de l'action et, de la sorte, de l'appréhender; comme le note Warburg, « [l]a faculté de juger est le produit de la distance effective [*Tatsache der Distanz*] entre sujet et objet » (2015:134). L'espace devient dès lors une notion première pour l'opérativité de la forme symbolique et, par voie de conséquence, pour la construction sociale et sensible de l'individu. L'espace se « présente » et, comme le note Ernst Cassirer, attentif lecteur de Simmel, « toute présentation authentique n'est en rien simple *copie* passive de la forme [*Nachbildung*] du monde, mais [...] est un nouveau *rapport* dans lequel l'homme se pose face au monde » (1995:111). La pensée liminaire de Moholy-Nagy n'est pas étrangère à ces propositions dont atteste l'album 2017.96.1.

Une fois l'espace déterminé, poursuit Simmel, sa stabilité comme son expansion dépendent donc inévitablement des sujets qui en ont la garde: l'espace dépend de l'intensité des relations qui s'y épanouissent; dans le petit album 2013.133.5, le concepteur préfère ceindre les images des protagonistes de nombreuses photographies de la campagne tandis que l'album 2015.34.1, constitué de sept tomes, n'expose que les portraits en plan serré d'une jeune fille. La frontière prend à ce titre le rôle d'une délimitation à teneur subjective poreuse plus que figée et rigoureuse. L'espace est le terrain d'expérimentations au sein duquel et à partir duquel peuvent s'exprimer affections et affrontements; malléable, il laisse ainsi à certains repères fixes, dits « localisation[s] », « le rôle pivot de la relation sociologique »

(Simmel 1908: 617). Des marques immuables permettent indéniablement de réunir ce qui se déplace au gré des affinités; si les bateaux voguent, le port reste l'attache. L'album, ici, fait figure de port et se pose en réceptacle des êtres et des choses; en y prenant place, les frontières de l'affectivité sont franchies et les modèles deviennent alors les figures d'un monde construit et réfléchi, les personnages d'un *Lebenswelt*.

Enfin, parachève Simmel, espaces, frontières, localisations sont autant de dispositions concrètes accessibles à nos seules facultés sensibles et qui permettent une appréhension par les sens des choses et des êtres, qui se conforment à une force d'association capable de leur adjoindre des impressions, des sensations et des émotions en une « corrélation devenue idéale » (Simmel 1908: 619) assurée par la distance. La distance est de fait une fois de plus ce qui concourt à l'appréhension idéale proposée par l'espace:

En réalité, le rôle de la distance physique est simplement de supprimer les stimulations, frictions, attractions et répulsions que suscite la proximité sensorielle, et d'assurer ainsi la majorité aux processus intellectuels au sein de l'ensemble des processus psychiques socialisants. Face à ce qui est physiquement proche, auquel on se heurte dans les situations et les ambiances les plus marquées dans un sens ou l'autre, sans possibilité de le prévoir ou de choisir, on ne trouve guère que des sentiments tranchés, si bien que cette proximité peut entraîner aussi bien le bonheur le plus débordant que la contrainte la plus insupportable. (1908:627)

Appréhendés par nos facultés sensibles, l'espace et ses limites ont pour nécessité d'instaurer une distance favorisant toute intellection. Affranchi d'un tel recul, l'espace devient le lieu de fortes stimulations aux répercussions indéniables. Au cœur de toute acception sociale, l'espace peut donc être à la fois matière à passions et terrain de pensées. Comme nous l'avons brièvement mentionné à propos de la question du geste, l'album photographique est un objet physique à la portée esthétique principielle, esthétique au sens premier d'*aisthesis*. Il est une forme plus ou moins lourde, aux pages plus ou moins douces, aux images plus ou moins lisibles. L'album se touche, l'album se voit et, parfois même, l'album s'écoute et se sent<sup>9</sup>. C'est donc bien à l'aune de nos facultés sensibles qu'il s'appréhende. Et il en va de même pour les photographies analogiques qu'il contient. Voué au tirage, le *snapshot* prend une forme singulière à toucher et à voir. Il propose un espace à portée de main, déplacé et qui met à distance, en le saisissant, celui qu'il représente. Comme tel, il permet de s'en éloigner et de ne lui concéder que l'idée désirée, projetée ou réfléchie. À partir de l'espace que propose l'image photographique concrète se pense la représentation et s'interprète le réel qui en est la matrice. Les cent soixante-sept portraits d'une seule et même jeune femme de l'album 2005.208.27 constitué de deux cent trois clichés sont autant de façons, pour la principale protagoniste, de se voir et de se penser (Fig. 5). La quatrième page, élaborée à l'aide d'une symétrie axiale, met en valeur les sept portraits photographiques de la jeune femme à l'aide de dessins effectués à la gouache: glycine, fleurs et papillons colorés entourent l'imposant cliché central et lient l'ensemble. Le jeu géométrique défie la loi de la cohérence temporelle et réunit des *snapshots* datant des années 1941, 1942, 1943 et 1944 sans logique autre que la forme sensible structurée et dès lors structurante suggérée par l'espace du feuillet dont les ornements assurent une appréhen-

sion tamisée, désengagée du temps premier des expériences vécues.



Fig. 5. Album 2005.208.27, Musée Nicéphore Niépce de la ville de Chalon-sur-Saône.

D'abord espace sensible, la photographie devient donc espace pensé et l'espace pensé reprend alors la forme du sensible: sensation et réflexion se rapportent l'une à l'autre au gré des déplacements de l'amateur au contact de l'analogique qui l'accompagne à diverses étapes de sa vie et de son processus représentationnel.

### 3. Plessner et la positionnalité excentrique<sup>10</sup>

La pensée de l'espace énoncée par Georg Simmel permet d'attribuer à la photographie analogique la place de médium privilégié du positionnement d'un sujet dans un monde. Le moi s'inscrit dans l'espace, il se définit par l'espace et est à l'origine même du concept de ce qui se nomme espace. Le philosophe de l'esthétique allemand Gernot Böhme le constate lui aussi: « [d]ans la perception, pourrait-on dire, l'homme se positionne ou bien se voit positionné par rapport au monde », écrit-il (2001: 104). À l'exemple de Moholy-Nagy, il s'agit une fois de plus, par le faire et le sentir, de prendre une place décisive dans la constitution d'une subjectivité propre au modèle photographié et à l'amateur photographiant. L'apparaître, qu'il soit monstration directe du moi ou monstration par la médiation de sa forme esthétique, est un positionnement. Les travaux d'Helmuth Plessner, haut représentant de l'anthropologie philosophique allemande qui a réfléchi sur la position singulière de l'être humain dans la nature, doivent alors être mentionnés ici.

Comme nous venons de le considérer, le sujet humain, et *a fortiori* les organismes vivants dans leur ensemble, est en constante interaction avec son environnement. Ce rapport dynamique, Plessner lui donne pour nom « positionnalité » [*Positionalität*] et le décrit comme ce qui pose et déplace perpétuellement les frontières [*Grenzen*] du sujet organique. La vie est ainsi le lieu d'échanges permanents entre le corps organique et le monde, entre un dedans et un dehors. Comme nous l'avons évoqué avec Simmel, les manipulations qui accompagnent la photographie analogique et ses mobilisations multiples qui concourent à la création de l'album attestent de réseaux relationnels en perpétuel mouvements: citons à titre d'exemple l'ensemble des images photographiques nomenclaturées 2013.88.1 à 89 qui se singularise par la découpe régulière du visage d'un homme, et soulignons la présence presque systématique dans les albums de clichés déchirés ou retirés dont les légendes toujours présentes gardent la trace. La forme esthétique de l'album photographique n'est jamais figée et se renouvelle sans cesse par le dialogue continu qu'elle entretient avec le monde; par exemple, les soustractions photographiques et les modifications des albums de Virginia Woolf, écrivaine, persistent après son suicide dans l'Ouse en 1941, alors attribuées à Leonard Woolf qui bouleverse les constructions de son épouse en y ajoutant clichés et notes manuscrites<sup>11</sup>. Mais si la position des images est versatile, celle du moi l'est tout autant.

La positionnalité du sujet humain se définit ainsi comme excentrique, poursuit Plessner<sup>12</sup>. Il part de lui pour revenir à lui et, « [p]ar sa position excentrique [...] se tient là où il se tient, et simultanément, non pas là où il se tient » (1928: 511). Détaché de soi, sorti de lui-même, le sujet se trouve enfin en situation d'établir une relation avec lui-même. Ainsi, à partir de son centre et se sachant le centre, le corps occupe une place, le sujet se spatialise, le moi se positionne et en occupant une place, en se spatialisant, en se positionnant, corps, sujet et moi se lient au dehors et à son « nous ». Dans l'album 1975.144 comme dans bien d'autres, les protagonistes se saisissent entourés d'animaux, d'amis ou des membres d'une famille élargie; ils posent à la campagne, devant ou dans leur habitation et les corps prennent racines au sein des différents espaces circonscrits par les images photographiques (Fig. 6); ils proposent de leur moi des images en résonance avec ce



Fig. 6. Album 1975.144, Musée Nicéphore Niépce de la ville de Chalon-sur-Saône.

qui les entourent; le moi s'instaure ainsi comme un moi qui se positionne entouré d'animaux, d'amis ou des membres d'une famille élargie, à la campagne, devant une maison ou dans un salon, encadré par une architecture singulière fermant, par des briques sombres, l'horizon du paysage.

*L'aller au dehors* fait intrinsèquement partie de la construction du sujet qui, dès lors, nécessite une *vue d'ensemble* pour être convenablement pénétré; l'ensemble forme sa structure et le définit, et c'est par l'ensemble qu'il faut donc chercher à appréhender l'image qui ne doit se regarder seule qu'à l'unique condition qu'elle ait été pensée comme telle: dans l'album 2005.209.26 réalisé par la famille Gingolph au début du siècle dernier, les représentations analogiques sont le plus souvent quatre, six ou huit par page; à deux reprises toutefois le feuillet n'affiche qu'un seul cliché, une petite barque au milieu d'un étang pour l'un et de jeunes enfants dégoulinés à Noël en 1926 pour l'autre; si la première image fait office de transition entre deux séries de photographies prenant pour modèle des enfants pour l'une, des adultes pour l'autre, la seconde se veut le rappel d'une famille négligée par les représentations depuis quelques pages et pour quelques autres encore. Le « nous » conditionne de la sorte l'appréhension d'un « moi » qui ne s'isole que lorsqu'il le souhaite; « [L]e monde commun *porte* la personne, tout en étant à la fois porté et formé par elle » (Plessner 1928: 461). Le propos plessnerien atteste de la réciprocité de toute action, tel est bien ce que démontre l'album photographique et ses clichés qui reproduisent à échelle réduite un large espace affectif expérimenté dans le réel et structurellement fantasmé: la page quarante-deux de l'album 2005.209.16 fait cohabiter l'image non-datée d'un pique-nique à Montmorency et celle de la façade du lycée Drancy le 30 juin 1962; à la page cinquante-sept se trouvent rassemblés sans logique apparente un cliché pris aux Andelys (Normandie), deux *snapshots* saisis sur une plage, une image réalisée à Pierrefonds (Hauts-de-France) et, enfin, une photographie d'identité. L'album 2005.209.16 est un exemple parmi tant d'autres qui atteste de l'importance de la matérialité de l'objet photographique amateur qui rassemble ce qui, dans le réel, est éclaté, et met inévitablement en exergue le poids de l'économie de sa propre diffusion alors restreinte à ce que sa matérialité permet; les images diffusées le sont avec une volonté claire, ce dont témoigne le retraitage d'un négatif et le cadeau qu'on en fait – chez la peintre Vanessa Bell, des listes complétant ses albums ont été dressées, indiquant le nom des nouveaux détenteurs d'images photographiques offertes ou prêtées<sup>13</sup>. L'investissement physique de la photographie argentique semble être le fruit d'un désir affirmé et permet un contrôle précis des dépositaires des images. Le monde commun choisi par la représentation, *porté* par le moi et *portant* ce même moi, est donc bien le résultat d'une excentricité positionnelle aussi déterminée que déterminante.

Au sein de ce processus et selon la lecture que Plessner fait du zoologiste suisse Adolph Portmann, l'apparaître et les formes qui l'accompagnent sont ainsi primordiaux: ils séduisent, protègent, intimident, font impression et se font indice principal de la vitalité, moyen de l'« être-là » (Plessner 1928: 65). Une vitalité sensible jaillit des compositions esthétiques, qui entraîne le sujet à devoir « faire » toujours davantage, d'un geste essentiel; l'être est d'artifice et pour « devenir quelque chose » (Plessner 1928: 470), il doit créer, faisant du « faire humain » (Plessner 1928: 471) et du système d'objets artificiels qu'il produit le lieu de la recherche inexorable d'un emplacement, d'une position qui résorberait la distance du sujet à lui-même. « [L]'homme doit [donc] faire pour vivre » (Plessner

1928: 482) et « [i]nventer veut dire aussi transposer de la possibilité dans la réalité » (Plessner 1928: 485). L'ensemble des photographies saisies, tirées puis adossées à l'album sont ainsi le résultat d'une *praxis* à l'origine d'un regard embrassant, synoptique [Übersicht] qui s'efforce à révéler au moi l'ensemble des relations constituant le moi lui-même qui se pose dès lors en observateur de ces liens et écarts figuraux et se désengage du détail qui le rendait captif: « [I]a représentation synoptique nous procure la compréhension qui consiste à "voir les connexions" », note Wittgenstein (1953: 87). Le sujet ne cesse donc de se médianiser et, en se médianisant, peut ainsi dépasser le conflit qui oppose l'idéalisme au réalisme, qui oppose l'immanence des représentations idéelles à une conception accordant au donné une réalité indépendante de la pensée. La contraction du moi à l'un ou l'autre ne fait plus office de règlement, et c'est par une approche croisée qu'il faut penser la médiation et, à ce titre, l'image photographique. Comme tel, le sujet ne se réduit jamais à une seule et même forme [*Gestalt*]; une fois de plus, l'image, isolée, n'a pas l'agentivité que lui offre l'ensemble; le moi est contingent et, à ce titre, requiert une vue d'ensemble capable d'exposer ses réalités et virtualités relationnelles comme positionnelles. L'appréhension par l'amateur du collectif, d'une totalité, d'une masse est primordiale, et la photographie ne peut engager un réel travail de médiation pragmatique, en prise avec le réel, si elle ne se montre qu'une; pas un album ne contient une seule et unique image; la planche-contact elle-même n'est qu'assemblage d'images imposé par le format pelliculaire; associer et regrouper sont ainsi des gestes évidents, de l'ordre d'un imaginaire naturel propre à la photographie argentique qui se détermine notamment par le nombre limité de prises de vue qui caractérise sa pratique en lien à la matérialité du support. Un tel mécanisme conduit alors Helmuth Plessner à user d'une métaphore photographique pour poursuivre son raisonnement:

Dans l'acte de réfléchir, de remarquer, d'observer, de rechercher, de se rappeler, le sujet vivant fait également advenir une réalité psychique et il va de soi que celle-ci influe sur la réalité changée en objet, par exemple d'un souhait, d'un amour, d'une dépression, d'un sentiment. Sous les regards du sujet de l'expérience vécue, la vie intérieure peut fortement se modifier comme le fait à la lumière la couche sensible de la plaque photographique. (1928: 453-454)

Selon Plessner, du fait de son excentricité qui prévaut sur ses autres caractéristiques, le sujet ne coïncide jamais avec l'ici-maintenant de son existence, mais son *hic et nunc* peut être toutefois saisi par le sujet en capacité de penser et de sentir. Un va-et-vient entre le pensé, le senti et le réel rejoue alors constamment la position du sujet et la définition du moi; *tel est pris qui croyait prendre*<sup>14</sup>; la forme produite par le sujet en lien à sa propre réflexivité échappe à celle-ci et, par le mouvement, en quémant d'autres. L'excentricité du sujet qui modélise des formes en capacité de lui renvoyer des moments précis et fixés de son être mouvant rend dès lors le sujet dépendant d'un supplément médiateur dont l'outil photographique à la charge et qui, chez Plessner, prend pour nom « culture » (1928: 471). Les représentations pullulent; il s'agit de s'exposer et d'exhiber ce qui nous ceint de manière à toujours mieux positionner le moi, élucidant ainsi les raisons du nombre des répétitions de mêmes sujets dans les albums photographiques sans que les images soient réellement différentes les unes des autres.



#### 4. Conclusion, une approche pragmatique

L'album photographique est un espace fragmenté en une multitude de petits espaces constitués par les images qu'il contient. Ces images sont également le lieu d'une représentation d'espaces expérimentés dans le réel. Miniaturisées, elles s'en extraient toutefois pour proposer une autre réalité que leurs limites esthétiques renforcent en les rendant autonomes. Cette autonomisation reste néanmoins sous la dépendance des mouvements fondamentaux caractéristiques du sujet vivant qui ne cesse de sortir de lui pour mieux s'envisager; l'album et ses images sont indéniablement à l'origine d'une spatialisation qui positionne le moi et qui, comme tel, participe à son institution en le modélisant au gré des désirs et des besoins. C'est bien ce à quoi s'intéressa, de l'autre côté de l'Atlantique et en une même période, la philosophie pragmatique de John Dewey. Notre conclusion ne pourra toutefois pas être le lieu d'un énième excursus sur l'essentialité du médium album et de ses images. Dewey aurait pourtant été une magistrale ouverture: dans *Art as Experience* (1934), toute connaissance devient forme expérientielle – *learning by doing*. Le faire est le lieu d'une hypothèse à vérifier et propose de la sorte une action qui, en se vérifiant, transforme le réel. Phénoménologiques, l'expérience du faire comme l'expérience du recevoir, à la fois communes et individualisées, sont ainsi éprouvées par des sujets qui s'en empreignent consciemment et inconsciemment au point d'en faire un motif de leur propre constitution. L'approche pragmatiste de Dewey ancre ainsi l'esthétique au cœur de l'expérience et l'expérience se pense comme un terrain d'interactions, rendant dès lors caduc le clivage traditionnel sujet/objet sur lequel achoppent de nombreuses pensées de l'esthétique. Mais que nous propose de plus Dewey que ce que Simmel, Cassirer et Plessner nous ont déjà permis de toucher du doigt? Souligner toujours plus l'irréductible nécessité de penser la modélisation esthétique ainsi que l'expérience pragmatique du faire photographique comme le lieu d'un espace à l'origine de la réalisation d'un moi, et étayer davantage encore la nécessité, pour les études visuelles, de croiser leurs approches à celles d'autres champs théoriques dont les outils, complémentaires, favorisent une plus précise compréhension des raisons inhérentes à l'établissement de telles pratiques esthétiques.



## Bibliografia

- 
- Böhme, Gernot  
2001 *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Zürich, Fink (tr. fr. *Aisthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible*, Dijon, Les Presses du réel, 2020).
- Brecht, Bertolt  
2000 *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard.
- Bredenkamp, Horst  
2010 *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin, Suhrkamp.
- Brunet, François  
2000 *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Carnevali, Barbara  
2020 *Social Appearances. A philosophy of display and prestige*, New York, Columbia University.
- Cassirer, Ernst  
1995 « Espace mythique, espace esthétique et espace théorique », in Cassirer, Ernst, *Écrits sur l'art: Forme et Technique*, Paris, Cerf, 101-122.
- Crary, Jonathan  
1990 *Techniques of the Observer. On Visions and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (Ma.), MIT.
- De Larminat, Éliane  
2020 *Houses and Homes. Photographier la maison aux États-Unis, 1930-1990*, Paris, Le Point du Jour.
- Dewey, John  
1934 *Art as Experience*, New York, Minton, Balch & Company.
- Didi-Huberman, Georges  
2011 *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Minuit.
- Didi-Huberman, Georges  
2013 *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Hazan, Musée du Louvre.
- Ginzburg, Carlo  
1998 *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli (tr. fr. *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001).
- Goodman, Nelson  
1978 *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett.
- Honneth, Axel  
1992 *Kampf Um Anerkennung*, Berlin, Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried  
1927 *Die Photographie*, in « Frankfurter Zeitung » (tr. fr. « La Photographie », in *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, Montréal / Paris, Presses Universitaires de Montréal / FMSH, 2014).
- Mengoni, Angela  
2014 « Re-monter l'archive. Montage et travail de mémoire dans *Atlas* de Gerhard Richter », in Beyer, Andreas, Mengoni, Angela, von Schöning Antonia (dir.), *Interpositions. Montage d'images et production de sens*, Paris, FMSH, 131-149.
-

- Mitchell, W. J. T.  
1986 *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- Moholy-Nagy, László  
1925 *Malerei, Photographie, Film*, Munich, Albert Langen (tr. fr. *Peinture, photographie, film*, Paris, Gallimard, 2014).
- Molay, Doriane  
2022 *L'album photographique: une famille affective ?*, « *Enfances Familles Générations* », 40, <<http://journals.openedition.org/efg/13797>> (24.08.2023).
- Pinotti, Andrea, Somaini, Antonio  
2016 *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Turino, Einaudi (tr. fr. *Culture visuelle – Images, regards, médias, dispositifs*, Dijon, Les Presses du Réel, 2022).
- Plessner, Helmuth  
1928 *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Berlin, De Gruyter (tr. fr. *Les degrés de l'organique de l'Homme. Introduction à l'anthropologie philosophique*, Paris, Gallimard, 2017).
- Sagne, Jean  
1984 *L'atelier du photographe, 1840-1940*, Paris, Presses de la Renaissance.
- Simmel, Georg  
1908 *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Leipzig, Duncker & Humblot (tr. fr. *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017).
- Somaini, Antonio  
2012 *Les possibilités du montage. Balázs, Benjamin, Eisenstein*, Milano, Mimésis.
- Warburg, Aby  
2015 *Fragmente zur Ausdruckskunde*, Berlin, De Gruyter (tr. fr., *Fragments sur l'expression*, Paris, L'Écarquillé, 2015).
- Wittgenstein, Ludwig  
1953 *Philosophical Investigations / Philosophische Untersuchungen*, New York, The Macmillan Company (tr. fr. *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2004).

## Note

<sup>1</sup> Le travail du philosophe et sociologue allemand Axel Honneth (1992) examine la normativité de la reconnaissance de l'individu social. La dimension esthétique n'y est toutefois pas au rang des critères analysés. Pour croiser l'esthétique à la reconnaissance sociale, voir les travaux de Barbara Carnevali (2020) et ce qu'elle nomme *esthétique sociale*: théorie philosophique qui explique le monde des apparences en les analysant comme des entités sensibles agissant irrémédiablement dans le réel par l'intermédiaire des sens.

<sup>2</sup> Pour une histoire des débuts du photographique et les balbutiements de sa démocratisation, je renvoie ici aux travaux de l'historien de la photographie François Brunet (2000).

<sup>3</sup> Il nous faut dès à présent proposer une distinction épistémologique de taille de manière à éviter toute mécompréhension: l'album photographique amateur dont il sera ici question provient d'une pratique d'abord familiale puis progressivement individuelle d'une photographie de la vie quotidienne. Nous n'entrerons donc pas dans le débat instigué par Georges Didi-Huberman dans son essai portant sur *L'Album de l'art* (2013) et au sein duquel la forme à la fois esthétique et épistémologique de l'atlas s'impose face à celle de l'album. L'album photographique amateur n'est pas celui à partir duquel réfléchit Didi-Huberman qui part de ceux réalisés par André Malraux: livres d'art luxueux aux dispositions binaires et aux reproductions standardisées, à la recherche d'une sublimation de la logique du montage reposant davantage sur la grammaire malrucienne que sur une logique savante, qu'elle soit esthétique ou historiciste. Ainsi, les albums amateur ici traités se rapprochent davantage de l'atlas warburgien défendu par Didi-Huberman (2011): ils sont le lieu de configurations multipolaires aux images hétéroclites et génératrices de sens nouveaux. Toutefois, si le rôle d'affinité du *Bilderatlas Mnemosyne* instaure des regroupements dynamiques d'images photographiques sur des planches au centre desquelles l'analogie des motifs est première, substituant de la sorte à l'histoire traditionnelle des arts une histoire iconologique des civilisations, les albums vernaculaires ont un fonctionnement socio-esthétique fort différent, et déjà seulement parce qu'ils ne sont pas réalisés par des scientifiques et ne s'imposent pas comme des formes exhaustives du savoir. Pour un bref état des lieux et une définition plus approfondie de cet objet, je me permets de renvoyer à Doriane Molay (2022).

<sup>4</sup> Chez W. J. T. Mitchell (1986), initiateur américain, dans les années 1980, des *Visual Studies*, la pic-

ture est l'image en tant qu'objet matériel à manipuler et l'*image* est ce contenu qui subsiste malgré la dégradation de la matérialité.

<sup>5</sup> Ne sera donc pas abordé ici l'aspect psychanalytique du « moi » tel que le définit la seconde topique freudienne, c'est-à-dire comme le médiateur, guidé par le principe de Réalité, qui réunit « ça », siège des désirs et des pulsions refoulées, « surmoi », conscience morale et intériorisation des interdits de l'enfance, et monde extérieur.

<sup>6</sup> Ce fond constitue le corpus principal d'un travail de thèse sous contrat depuis 2020 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, et encadré par le CESPRA: « L'album photographique de famille. Appréhension d'un nouveau langage: émergence d'un nouveau sujet? 1880-1980 ».

<sup>7</sup> Au sens proposé par le pédagogue brésilien Paulo Freire, soit comme le passage d'une conscience naïve de l'expérience ingénue de la vie quotidienne à la conscience critique qui permet de déceler la raison d'être des choses.

<sup>8</sup> Le *gestus* pensé par le dramaturge et théoricien Bertolt Brecht n'est pas très loin et a considérablement influencé notre approche (2000: 964): « Par là nous entendons tout un complexe de gestes isolés les plus divers joints à des propos, qui est à la base d'un processus interhumain isolable et qui concerne l'attitude d'ensemble de tous ceux qui prennent part à ce processus [...]; ou bien un complexe de gestes et de propos qui, lorsqu'il se présente chez un individu isolé, déclenche certains processus [...]; ou encore simplement une attitude fondamentale d'un homme (comme la satisfaction ou l'attente). Un *gestus* désigne les rapports entre des hommes. »

<sup>9</sup> Plusieurs albums photographiques du musée Nicéphore Niépce contiennent une boîte à musique qui s'actionne à la consultation de l'objet et d'autres portent en leur sein des fleurs séchées ou morceaux de tissus parfumés.

<sup>10</sup> Je tiens à remercier Matteo Pagan pour sa lecture attentive de ce chapitre et pour les précisions qu'il m'a permis d'y apporter.

<sup>11</sup> Exemple tiré d'un essai en cours de rédaction et portant sur l'impact de l'*esthétique ordinaire* sur le renouvellement du récit à partir des albums photographiques des sœurs Stephen, Vanessa Bell et Virginia Woolf. Ce projet est soutenu par le programme de recherche de l'Institut pour la Photographie des Hauts-de-France que je remercie chaleureusement pour leur accompagnement attentif et généreux.

<sup>12</sup> Si, chez Plessner, tout organisme vivant est *positionnel*, seule la positionnalité de l'être humain est *excentrique*. C'est ainsi seulement au sujet humain que nous nous référerons.

<sup>13</sup> Voir note 11.

<sup>14</sup> Morale de la fable « Le Rat et l'Huître » de Jean de La Fontaine publiée pour la première fois en 1678.

# Orphaned photos in Riggs' *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children*

*María del Pilar Martínez Linares*

---

## *Abstract*

Digital photography has brought about the proliferation of the image as an essential element of the visual culture in this century. Its inclusion in different disciplines has provoked changes in traditional genres, and the fiction novel has been no exception. Many literary works of fiction include analogue photos that have been digitised to be printed again on paper. One example is Ransom Riggs' *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children* (2011). This novel imbricates more than forty-four black and white orphan photographs, an indissoluble part of the narrative. This inclusion not only defies the traditional layout of the novel but also becomes an invitation to explore image-referent and image-representation relationships between and among the text and the photos. Besides, their condition of being orphaned gives Riggs consent to re-use them as powerful narrative tools. This change marks the need to address questions such as how the articulation between the two modes (analogue, digital) feed on each other, how orphaned analogue photographs imbricated in literary contexts undergo a digital process to be then included as narrative modes in paper, point to new materiality of the text, how relocated orphaned photos signal a change in reading practices, how this analysis may expand pre-existing views about the inclusion of photographs in multimodal fiction novels and finally how this imbrication may constitute a starting point for the study of dialogues between orphaned photos and the reconstruction of memory in terms of discursive representations in a digital age.

*Keywords:* Orphan Photographs; Materiality; Multimodal fiction.

## *1. Introduction*

The present is, without doubt, an era marked by the proliferation of images. In *La visualidad como objeto: El giro pictórico y los estudios de la cultura visual*, Javier Dotta Ambrosini (2015: 39; *my translation*) argues that "the immense amount of graphic images that we see day after day defines a particular visual environment different from that of any other historical moment". Similarly, Nicholas Mirzoeff (1999: 5) states that visual culture is the socio-historical characteristic of the

present time; this does not depend on the images themselves but on the modern tendency to capture images or visualise existence. The particularity of this current historical moment had already been predicted by W.T.J. Mitchell in the late twentieth century when he announced the pictorial turn. In *Picture Theory*, the author expresses that picture theory stems from “the realisation that spectatorship (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of reading (decipherment, decoding, interpretation, etc.)” (1994: 16).

Literary production has not remained oblivious to this pictorial turn. This is reflected in the marked tendency to incorporate images and visual resources as ways of narrating. There is a proliferation of the multimodal novel that considers language as one communicative mode among many and, therefore, calls for a careful and attentive analysis of other modalities such as typography and images.

Wolfgang Hallet (2009: 130) uses the term multimodal to refer to literary works which, unlike traditional literature that uses the printed word as a single mode of significance, incorporate a vast range of non-verbal iconic representations, in various semiotic methods, such as photographs, graphs and diagrams. For Hallet, the modes are verbal narrative discourse, photos, graphics, documents, works of art and typography as long as their inclusion is not occasional but, on the contrary, “a systematic and recurring integration of non-narrative and non-verbal elements in novelistic narration”. He says that the multimodal novel denotes a type that seems to have emerged visibly over the last twenty years and is substantially different from the traditional novel, which relies totally on the written word in printed form. While still relying to a considerable extent on the traditional language of the novel, multimodal novels incorporate a whole range of non-verbal symbolic representations and non-narrative semiotic modes. Consequently, the novelistic narrative must now be considered to be an integration of the narrative novelistic mode along with other written modes, as well as various non-verbal modes such as (the reproduction of) visual images like photographs or paintings, graphics, diagrams and sketches or (the reproduction of) handwritten letters and notes (Hallet 2009: 129).

As argued by the same author (*Ibid*: 131), the multimodal phenomenon presents a significant challenge towards new forms of reading and new forms of literary production that alter the realm of the written word. Hallett affirms that “readers will perceive the modes as an integral part of the novel and will thus incorporate them in their cognitive construction of the narrated world and narrative meaning. In this regard, Jarryd Luke (2013: 18) affirms that, although there are investigations that have contributed significantly to the field of study of the hybrid novel (as he prefers to call the multimodal story), there is still a need for a more explicit analysis of functions that underlie the use of visual images.

The defiance and the need for more profound studies in the field of multimodal literature informed my research interest in general; the exploration of the use of photographs in this novel led to the present study. Thus, this article deals with the analysis of orphan analogue photographs which have been digitised and then brought back again to the print medium as analogue photographs in the fiction novel *Miss Peregrine’s Home for Peculiar Children* by Ransom Riggs in the book version of 2011 (Fig. 1). This study aims to point to the existence of a form of materiality less acknowledged by the reader which signals the emergence of new ways of reading works of fiction.



Fig. 1. *The Levitating Girl*. Cover photo in *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children* by R. Riggs

## 2. *The novel*

*Miss Peregrine's Home for Peculiar Children* is Riggs' debut novel and belongs to the contemporary multimodal category. Published by Quirk Books in 2011, it stayed seventy weeks on The New York Times Best Sellers list and reached the top on April 29th, 2012. *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children* (MPH henceforward) novel is the first of the Peculiar Children series, a series completed by *Hollow City* (2014), *Library of Souls* (2015), *Tales of the Peculiar* (2016) and *A Map of Days* (2018), *The Conference of Birds* (2020) and *The Desolations of Devil' Acre* (2021).

Riggs' first work is a crossover novel which addresses a diverse, cross-generational audience. The story is told through a selection of forty-four vintage found photographs that Riggs borrowed or bought from private collectors and a few others he took or found himself to write a picture book. On the advice of Jason Rekulak, the editor at Quirk Books, Riggs agreed to use the photographs as a resource to put a narrative together. The narrative Riggs draws on these photos is about Jacob Portman, a sixteen-year-old boy who grew up listening to his grandfather's incredible stories.

The story is told as a multimodal novel that particularly narrates the life of Abe Portman, Jacob's grandfather, and his childhood in a children's home on an island in Wales. One day, Jacob finds that a mysterious creature has mortally wounded his grandfather, Abe. From that moment on, the boy who is the narrator of the story sets out on a mission to uncover the meaning behind the photos his grandfather kept in a box and the old man's cryptic last words: "Find the bird. In the loop. On the other side of the old man's grave. September third, 1940" (2011: 37), to learn about his grandfather's past and thus make some sense out of the stories the old man used to tell him.

As far as orphaned photos are concerned, in an interview printed in MPH, Riggs (2018: 358) affirms that photographs came first in this story. In another interview, the author explains that he has always been attracted by the hobby of collecting old photographs because "they were all orphaned and devoid of context questions" and adds that old photographs of people are "like a little sliver printed on paper, the only piece of them left". So, Riggs' systemic and recurring inclusion of more than forty-four black-and-white photographs, an indissoluble part of the narrative in this novel, not only defies the traditional layout of the fictional literary genre but also becomes an invitation to explore the relationships established by the image-referent and the image-representation as well as how these photographs are imbricated in the narrative.

### 3. Defying the traditional layout, new materialities of print

The combination of nonverbal and verbal modes, in this particular case, the combination of photographs and verbal modes in *MPH*, also highlights a clear tendency to get engaged with the materialities of print. According to the theorist Grzegorz Maziarczyk (2011:186), the reader's engagement with the materiality of the novel is provoked when a supposedly purely verbal medium is endowed with properties of another medium or media –visual ones. On this topic, Mussetta (2017a: 9) claims that the growing fascination for the visual and its effects, plus the inclusion of technological breakthroughs in the printed text, allow readers to naturalise the fact that some novels “are to be looked at as much as they are to be read”. Contemporary fiction novel writers seem to be increasingly exploiting the potential of visual media in their fiction. In the case of *MPH*, the photographs become modes which signal contemporary writers' growing tendency to use multi-semiotic strategies to engage readers in multisensory experiences which disrupt the regular standards of the genre.

According to Grzegorz Maziarczyk (2011: 170), any component of a printed codex, be it a font, a page layout or the overall construction of the book, can be deformed to draw the reader's attention to its visual materiality. He explains that the manipulation of font and page layout is often combined with incorporating graphic devices into the book (*Ibid*: 172). *MPH*, then, matches Maziarczyk's definition of visual materiality in general terms and is in line with his thoughts on the inclusion of photographs as graphic devices that point to the meta-referential aspect of the novel since their inclusion generates the dialogue between different semiotic modes and emphasises the link that connects the lives of the characters that inhabit the story.

There is a dialogue between Jacob and his father that illustrates this:

Is this about Halloween?  
What are you talking about?  
You know from the picture” (89).



Fig. 2. *Boy in Bunny Costume*. Private collection

The dialogue emphasises the salience of the photograph as a material mode, which indicates the connection between the story being told and the photo, which, because of its visual condition, claims to be read and interpreted to progress in the reading of the narrative.

The photographs in *MPH* are a plus. They are attributable to the homodiegetic narrator and, as such, are indexes of the reality of the one person who uses them. Novels that make use of this device, as Wolfgang Hallet points out, allow the reader to look at the artifacts produced and collected by fictional characters and “[in]

this way characters from the fictional world move closer to the reader's real world since a photograph is indexical of the reality of the person or object depicted, as well as of the [photographer] user who [took] uses the picture" (Hallet 2009: 144). In the novel, the pictures are Abe Portman's property, a fictional character; thus, the fictional ownership of the photographs in this fictional work constructs the textual world at a given historical time and fulfils the basic functional criterion of metareference, i.e., "the eliciting of a medium awareness" (Wolf 2009: 25).

On this topic, Mussetta (2017a; *my translation*) says, "Amid the homogenising power of globalisation and virtual environments, readers seem eager to find in these new narratives a certain illusion of authenticity, some anchoring – although fragile, rudimentary and transitory – with the concrete daily reality in its materiality". The suggestion that the photographs included in *MPH* are the grandfather's and then casually found by Jacob goes against the conventional use of illustrations (photographs in the case of this study) in a text. Maziarczyk (2011: 172) affirms that "traditionally, illustrations are an element of the text which is not attributable to the homodiegetic narrator. The author and/or editor adds them to reinforce what is described in the narrative content visually". Yet, the following fragment about Jacob's discovery of the cigar box that contains his grandfather's photographs opposes this view and corroborates that the photos in *MPH* are attributable to the homodiegetic narrator:

I locked myself in the bedroom. It smelled of stale air, shoe leather, and my grandfather's slightly sour cologne. I leaned against the wall, my eyes following a trail worn into the carpet between the door and the bed, where a rectangle of muted sun caught the edge of a box that poked out from beneath the bedspread. I went over and, knelt down and pulled it out. It was the old cigar box, enveloped in dust-as if he'd left it there for me to find.

Inside were the photos I knew so well: *The Invisible Boy*, *The Levitating Girl*, *Boy Lifting Boulder*, *The Painted Head*.



Fig.3. *The Invisible Boy*.  
Private collection.



Fig.4. Original photo  
album, page 17.  
Private collection.





Fig.5. *Boy Lifting Boulder*.  
Original photo album, page  
18. Private collection.



Fig.6. *The Painted Head*.  
Original photo album, page  
19. Private collection.

The narrator's finding of the box with the photographs causes readers to get involved in the pretense of the fictional character's discovery. By using this strategy, Riggs creates an effect that causes the fictional world of characters to move closer to the readers' real world and produce, in turn, an illusion of truth. Jacob says about one of the photos: "I thought about it, looking at the photo and then at my grandfather, his face so earnest and open. What reason would he have to lie?" (Riggs 2011: 20). By means of this quote, Riggs invites readers to participate in Jacob's same brooding and encourages them to look at the photograph one more time as if this photo entailed a shared discovery and at the same time involved readers in the quest of rectifying the old man's story about his past in Wales. In this way, Riggs' complex semiotic construction, which entails the combination of different media such as fiction, the novel, the print, the analogue and digital photographs, and the verbal and visual modalities fulfil the purpose of documenting that an event actually happened, that a person actually existed.

"The photograph in a book is, obviously, the image of an image", says Susan Sontag (1973: 2) but in the case of *MPH*, the photographs allegedly discovered by Jacob are indexical of real-life people since they were, in fact, discovered by the photograph collectors listed on page 354 or by Riggs himself. The author says:

They were lent from the personal archives of ten collectors, people who have spent years and countless hours hunting through giant bins of unsorted snapshots at flea markets and antique malls and yard sales to find a transcendent few, rescuing images of historical significance and arresting beauty from obscurity-and most likely, the dump. Their work is an unglamorous labour of love, and I think they are unsung heroes of the photograph world. (Riggs 2011)

It is interesting to note here that Riggs' praise of the collectors' job in the epilogue of the novel and the inclusion of the names of the nine private collectors he lent or bought the photographs from (354-355) are data which certify the validity of the photographs as authentic documents intentionally interwoven in the print medium to endow the novel with a visual dimension. Their recurrent occurrence may be understood as a means to draw the reader's attention to the visual materiality of the page.

#### 4. *New ways of reading fiction*

Christine Schwanecke (2007) says, “Interleaving of photographs with prose opened my eyes to the possibility of a new way of reading” – this ‘new way of reading’, which depends heavily on the combination of two semiotic systems, is to a great extent characterised by metareference.

The visual elements, the photographs in this fiction, are not illustrations in the traditional sense, but in Hallet’s words, “they are part of the narrative world, produced by the narrator and directly woven into the narrative discourse by the device of drawing upon them continuously in ekphrastic passages” (Hallet 2009: 133). Because of this, a new form of reading that integrates different modes should be promoted for readers with different reading traditions, according to which the verbal mode is the most important one and the visual is just complementary, illustrative, or ornamental.

Photographs remind readers of the fact that they are dealing with a reality mediated via print and, at the same time, that they are contributing to the reconstruction and understanding of this mediated reality. N. Katherine Hayles (2002: 124) emphasises that the recursive relationship between a photograph’s material form and its subject matter produces effects only a printed codex can produce; she affirms that “The dynamic interplay between words, nonverbal marks and physical properties of the page work together to construct the book’s materiality”. Thus, the materiality of the book functions as a “container for the fictional universe” (*Ibid*). In *Writing Machines*, Hayles (*Ibid*: 130-131) writes that “Focusing on materiality allows us to see the dynamic interactivity through which a literary work mobilises its physical embodiment in conjunction with its verbal signifiers to construct meanings in ways that implicitly construct the user/reader as well”. For her, materiality is realised by the verbal and non-verbal interplay, a characteristic that is salient in *MPH* and marks the apparent existence of the fictional world. Hayles, then adds that:

The physical form of the literary artifact always affects what the words (and other semiotic components) mean. Literary works that strengthen, foreground, and thematise the connections between themselves as material artifacts and the imaginative realm of verbal/semiotic signifiers instantiate open a window on the larger connections that unite literature as a verbal art to its material forms. (*Ibid*: 125)

Another important issue related to the interplay which occurs when reading photographs concerns the role of readers. *Our Beautiful Display* (Fig. 15) is one example of Riggs making us reflect on this role. In this case, Jacob, the narrator, marks how surprise diminishes by means of the repeated viewing of these photographs, and familiarity with the weirdness of the photographs takes over. “The more I studied the pictures, the more familiar they began to seem” (Riggs 2011: 114). Jacob’s feelings can be explained through Sontag’s words when she refers to how viewers respond to what they see in photos (cfr. Sontag 1973). She says that photographs shock insofar as they show something novel and that the shock of photographed atrocities wears off with repeated viewings. It is this repetition of the weird that makes the photo become familiar and even possible, and although the viewer may suppose that the photo has been manipulated, the supposition will not rule out the possibility, the presumption that something was like “what’s in the picture”. By this, she means that after repeated exposure

to images, the seen becomes less unreal, less strange, and more usual. Her views are in line with the inscription this photo bears, a photo which describes the bombardment as “beautiful”.

The occurrence of the photographs is no minor detail since their frequent appearance in the book gradually immerses readers in a reading dynamic that combines the verbal written and the non-verbal visual modes (photos, in this case). Some examples of this reading dynamics occur very early in the book. One of the first is when Grandfather Abe draws Jacob’s and in turn, the reader’s attention to the photos by saying: “Hey, look at the brain on this one!” (Riggs 2011: 14-15), or: “Sure he’s got a head my grandfather said grinning. ‘Only you can’t see it’”, and: “He slipped me another photo”. “So? What do you see?”.

The verbal, written and non-verbal visual modes constitute a unity that has to be read as such since they complement each other and depend on each other. In Oberhuber’s words (2009), “Riggs was merely fascinated by the eeriness of old snapshots and contented with building a fantasy world from them, make us mull over the role of the reader who, because he is also a viewer, can no longer read in the same way”.

### *5. Interplay of Photos as Containers of a Fictional Universe*

According to John Pier (2011: 98) intermediality is a paradigm which has contributed significantly to a deeper understanding of cultural representations that employ more than one medium or that must in some way be apprehended against the backdrop of or in relation to one or more media of a different kind.

Intermediality in *MPH* plays an active part in the creation of Rigg’s fictional universe and, consequently, entails the readers’ active participation in the comprehension of the media involved in this novel. Yet, not all the photos call for the same kind of interplay as far as readers are concerned. Some photographs require a weak interplay; this is the case of those photos that merely reduplicate the information the text refers to. On the other hand, there are other instances in which the interplay is stronger when the information given in the verbal or written passage contradicts the visual information contained in the photograph it refers to or when the verbal contextualisation of a photograph is incomplete. In these cases, the interplay draws the readers’ attention to the different medial ways the information is made accessible. The best examples of weak interplays are the photos *The Invisible Boy* (Fig. 3), *The Levitating Girl* (Fig.4), *Boy Lifting Boulder* (Fig.5), and *The Painted Head* (Fig. 6), while the stronger interplays are produced by the untitled photographs on page 60 (Fig. 12), page 62 (Fig. 13), page 225 (Fig.7), page 230 (Fig. 11), and by *This is Why* (Fig. 11), to name a few.

So, the fluent interplay between text, medial form and surrounding discourses invites the readers to assemble all the pieces.

*The Hatbox*, for instance, demands a stronger interplay since its verbal contextualization is incomplete and requires the readers’ reading and interpretation of the visual mode. The information given in the text passage amplifies the visual information given in the photograph it refers to. The writer announces: “I found a hatbox just inside the closet. It was tied up with a string, and in grease pencil across the front was written” (Riggs 2011: 224).



Fig.7. Photograph from the original photo album, p. 225. Private collection.

It is in the photograph's inscription "Private. Correspondence of Emma Bloom. Do not open" where readers make sense of the text, which is announced by the narrator. Enoch's Dolls (Fig. 8) is another example of strong interplay.



Fig.8. *Enoch's Dolls*. Photograph from the original photo album, p. 216. Private collection.

Jacob, the narrator, says: "Arranged around the boy was a whole menagerie of wind-up men, staggering around like damaged robots" (Riggs 2011: 214). The photograph does not portray "the menagerie of wind-up men" the text mentions, but a boy holding two dolls. Moreover, the interplay between the verbal and non-verbal modes is enhanced because this photo does not exactly resemble its corresponding verbal, written description since it includes information not given in the photo.



Fig.9. *Emma's Silhouette*. Photograph from the original photo album, p. 229. Private collection.



Fig.10. *Miss Peregrine's Silhouette*. Photograph from the original photo album, p. 63. Private collection.

Similarly, though in a different manner, *Emma's Silhouette* (Fig. 9) is another example in which requires a strong interplay between modes and consequently calls for the reader's strong intervention. In fact, *Emma's Silhouette* disrupts the narrative flow and compels readers to turn pages in order to go back and look at another photograph, the photograph at page 63 (Fig. 10), which is located at a physical distance in the book. The similarity between the photos suggests and predicts that Emma will be Miss Peregrine's successor or that she is in line with the home's head. So, the narrative is interrupted but pushed forward at the same time. The prediction is not signalled verbally, which is why this photo becomes a meta-referential icon in this story and constitutes an instance that entails a kind of reading far from conventional. Emma's silhouette resignifies Miss Peregrine's and becomes a token of future presence. In the photo, Emma is caressing a bird in a cage, an icon which represents Miss Peregrine in this way; the symbol of the bird signals Emma's allegiance to her. The photograph on page 63 faces left, as someone looking to the past, and the photograph on page 229 (Fig. 9) faces right as someone ready to face the future. This photo, then, stands for Emma's acceptance of Miss Peregrine's legacy, a prediction that is also suggested by the photograph on page 228. The three photos require the reader's participation in order to make sense of the narrative and, thus, become an invitation for readers to build analogies between them.

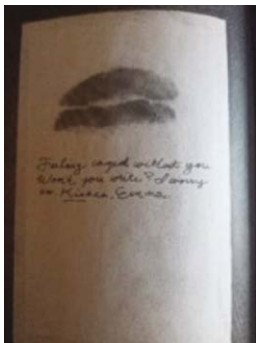


Fig.11. Photograph from the original photo album, p. 230. Private collection.

Fig. 7 and Fig. 11 also point to a case of strong metareferential salience. They not only elicit analogical reflections on the reader but also help readers certify the

presence of love tokens such as love letters and love notes, which promote the reconstruction of memory (Abe and Emma's love story). The photo of the hat box signals the presence of a material object, a love token with an inscription which stresses the link between the material, the visual and the verbal at the same time that it asserts the existence of a past love while the photo of the kiss turns the symbol of that love, the kiss, into a material artifact.

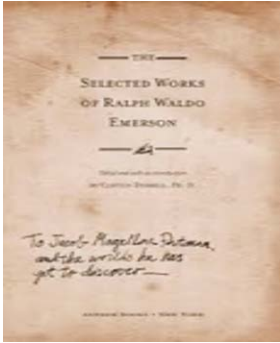


Fig.12. Photograph from the original photo album, p. 60. Private collection.

Fig. 12 also functions as a means which signals to the book's materiality since it functions as a mirror of the actual title page of *The Selected Works of Ralph Waldo Emerson*. The inscription on this page suggests that the “worlds-in plural- Jacob has yet to discover” relate to books. Another relevant example is the photo of the letter (Fig. 13). It is announced by means of a reference to it which says “the letter was handwritten on fine, unlined paper in looping script so ornate almost calligraphy, the black ink varying in tone like that of an old fountain pen. It read:”

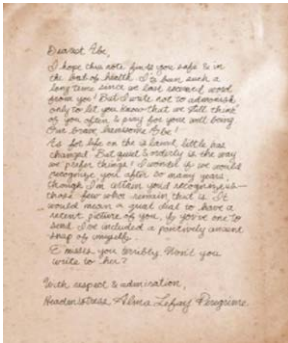


Fig.13. Photograph from the original photo album, p. 62. Private collection.

Once again, readers are invited to read the photo in order to make sense of the narrative, so, once more, photos become essential in the reading process. The typography, the layout, and the fact that the reader is made to combine genres to make sense of the story Jacob tells are markers that emphasise the book's materiality. The photo of a letter indicates the dependent relationship between two media: the letter and its photo included in another medium: the book. Besides, the photo of a letter, which involves the construction of memory and identity, is an artifact that acts as a filler for time-lapses and as a memory aid inserted in print format. “It’s been such a long time since we last received word from you!” The

letter Miss Peregrine writes to Abe says. By reading this letter, Jacob confirms the affectionate bonds between his grandfather Abe and Miss Peregrine and between Abe and Emma. In the letter, Miss Peregrine writes: “E. misses you terribly” (*Ibid.*: 62).

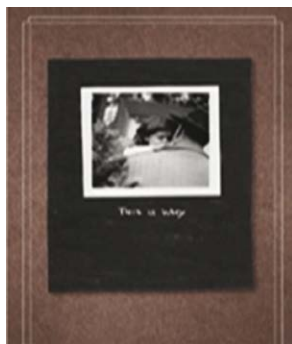


Fig.14. Photograph from the original photo album, p. 231. Private collection.

Another example which calls for an active interplay is the photograph on page 231 (Fig. 14). Here, the reader is left to interpret the verbal and non-verbal relations this imbricated photograph entails. The photo is roughly described, but the captions, which are equal to its title, push readers into an emotional interpretation of its meaning via iconic, indexical and diagrammatic connections. By reading the photograph, readers understand that Abe never returned to the island because he had a child and that his duty as a father hinders him from living by the side of his love. There are no extended explanations, just a photo with a caption which reads “This is Why”.

*MPH* invites the reader to read, thumbing to and for its pages in order to build meaning-making connections between the verbal and the non-verbal modes, in the same way Jacob (the main character and narrator of the story) does. In so doing, the implications entailed by the systematic occurrence of black-and-white photographs assert the book’s relevance by signalling its own materiality. So, the effects produced by the inclusion of analogue photos, which underwent a digital process to be then inserted back in paper in Riggs’ novel, are inextricably and intentionally bound up with the print medium since they draw the reader’s attention to its visual materiality.

Markus Hartmann (2014) says that: “what is important about the analogue book is that it is the final expression of the artist in terms of how he wants his work to be seen and presented (as to size, order, look), and this can no longer be altered by the viewer (at worst, it can be viewed under poor light conditions!)” (Hartmann 2014). All digital media I have seen so far can be altered or adjusted by the viewer – in terms of size, contrast, layout, etc. – depending on the technique used. On the other hand, the book is made by the artist, the publisher, and the whole team involved with a final idea.

Consequently, the occurrence of photographs in contemporary fiction can be interpreted as an attempt to prove the validity of the book form in reaction to the threat of obsolescence posed by other media, especially digital.

## 6. Orphan photographs and the reconstruction of memory

Tina Campt (2012: 87) defines orphan photographs as works whose owners, producers, the subjects featured in them, or their heirs are no longer available. Their absence or anonymity makes it difficult to validate the circumstances in which the picture was taken, unravel the narratives behind it, and trace the patterns of its consumption and distribution. This condition of being orphaned gives Riggs the chance to adopt the photos he uses in his works and, in so doing, relocate them in a different context and build narratives which have them as a principal focus. The reusing of found photographs allows, then, for new interpretations. In Emily Cohen's words (2004: 720), "Every time the image meets viewers, the semantics of images are continually refashioned". Also, in *The Rebellious Orphan: adopting the Found Photograph* Ewa Stańczyk (2018: 1042-1043) says about lost photographs, "Their biography has been disrupted, their trajectory left undocumented. Their survival has been fortuitous, their preservation-incident" and then, adds that orphan images, in particular, "become conduits of memory, whereby their mysterious pasts inspire storytelling and, inevitably, a radical reinterpretation". In fact, having no stories of their own, any orphan photo may be moved from its context of production, turned into a narrative mode and consequently, given new possibilities of meaning. Besides, their passage from analogue into digital and back to paper, their condition from orphaned into adopted, and their inclusion in a different context from that in which they were created thrusts upon them new chances of distribution and circulation and interpretation. Moreover, in *Finding Purpose in the Photographs of Others: Ransom Riggs and Isabelle Monnin*, Michèle Bacholle (2019) say: "These are pictures that they did not take, that they did not even own at first, and provided them with a context and a meaning since the original one(s) is/are lost". In the case of *MPH*, Riggs' surrogate parenting of these peculiar photos results in the creation of this fictional novel, which stimulates the reader into action. Karen Cross (2017: 43), in *The Lost of Found Photography*, also refers to orphan photos in these words, "I prefer to see the photograph as a "transitional object" and argue for both a greater recognition of the complexities of the process of appropriation, but also for an unbounded notion of "use", as a means of releasing the potential of the "found" photograph, as a point of imagining for new realities". Certainly, this is just what Riggs does. He imagines new fictional realities for these found photographs, which would have been lost otherwise, bringing them back to life in a different context, medium and mode. Other authors refer to the use of orphan photos in fictional works; for example, Christine Schwanecke (2011: 150) refers to these photos as relevant artifacts which help to construe memory and surrogated identity, she writes: "The reader gets to see the actual pictures which the fictional characters look at and talk about. This sudden movement from the diegetic level of the characters to the extra-diegetic level of the actual pictures – and back again – also adds to the novel's general meta referential character". Besides, this movement between levels adds authenticity to the representation of past memories, which serve as the means for the construction of memory, the identity of the characters in general and the reconstruction of the grandfather's past. Because of this, it is possible to assume that the node that connects the written, verbal mode with the visual one is the memory of similar views the reader has already stored in mind; in other words, the construction of memory and identity is achieved by turning photographs into



artifacts that act as fillers of time lapses and memory aids inserted in print format. In reference to memory, identity and photos, Kross and Peck (2010: 136) also have a say for them “Remembering functions much like photography, returning to us fragmented remains of the past. But photographs also work in the way that Freud’s screen memories do in that the photograph is a memory that displaces another memory that is forgotten or suppressed”. Moreover, Piotr Sadowski (2011: 366) acknowledges that photography has two opposite effects. One effect gives us a pleasing illusion of timelessness, and the other painfully reminds us of the ravages done by time. Both effects are emphasised when photographs are interwoven in the narrative as modes which constitute the means through which the passage to and for, past and present, is represented. In *MPH*, one of these effects, the illusion of timelessness, construed by the peculiar children who remain invariably young, is represented by photographic images. This effect is also replicated by the text by provoking similar sensations in the readers. Jacob, the narrator, recounts: “‘I’m either one hundred and seventeen or one hundred eighteen’, said a heavy-lidded boy named Enoch. He looked no more than thirteen. ‘I lived in another loop before this one’, he explained” (Riggs 2011: 169). The photo and the text are imbricated to emphasise the idea of timelessness, a characteristic of the peculiar children who never age.

Moreover, the photographic representations in *MPH* not only give readers the possibility of viewing what the fictional character sees in a homodiegetic fashion but also contribute to the filling of spaces of a fictional past time and create paths which allow readers to understand the time this story is set in. An example of this is the photograph *Our Beautiful Display* (Fig. 15), which signals the night Miss Peregrine’s home was bombed (September 3<sup>rd</sup> 1940): “Now and then came a muffled blast I could feel in my chest like the thump of a second heart. Followed by waves of broiling heat, like someone opening and closing an oven right in front of me” (*Ibid*: 171), Jacob remembers.

As far as the reconstruction of memory is concerned, Marita Sturken (1999:178) makes clear that “memory does not reside in the photograph, but is a product



Fig 15. *Our Beautiful Display*. Photograph from the original photo album, p. 173. Private collection.



Fig 16. *Victor*. Photograph from the original photo album, p. 220. Private collection.



Fig 17. *My Bombshell*. Photograph from the original photo album, p. 227. Private collection.

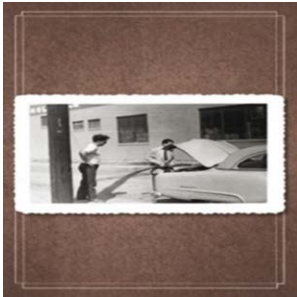


Fig 18. *A Hunting Trip*. Photograph from the original photo album, p. 254. Private collection.



Fig 19. *Abe and Emma*. Photograph from the original photo album, p. 348. Private collection.

of it". In fact, the actual people portrayed in the photos owned by actual private collectors allow readers to enter the fictional world described in this novel. The photos which by filling time or acting as memory aids act as pointers to the book materiality are Abbe Napping (Fig. 20), Fig. 12, Fig. 13, Boy in Bunny Costume (Fig. 2), The Cairn Tunnel (Fig. 21), Miss Finch's Loop (Fig. 22), Victor (Fig. 16), untitled photo 225, My Bombshell (Fig. 17), A Hunting Trip (Fig. 18) and Abe and Emma (Fig. 19). Abe Napping (Fig. 20) for example, reminds Jacob of his grandfather's strange hobby. Jacob says:

He'd spent half his life collecting them, travelling to out-of-state gun shows, going on long hunting trips, and dragging his reluctant family to rifle ranges on Sunny Sundays so they could learn to shoot. He loved his guns so much that sometimes, he even slept with them. My dad had an old snapshot to prove it. (Riggs 2011: 27)

The photo corroborates Abe's fears of being caught unawares by monsters of another world. Another photo which marks the presence of the fictional world is *The Cairn Tunnel* (Fig. 21). It represents the door which leads the characters into the time loop.



Fig 20. *Abe Napping*. Photograph from the original photo album, p. 28. Private collection.

Fig. 21 and Fig. 22 pretend to give evidence of an imaginary place and allows readers to get into the fictional world.

As a narrative mode, these photographs disclose a portal to a virtual reality. “The photographs point to other, hidden patterns of ‘dark voids’ and ‘unbridgeable

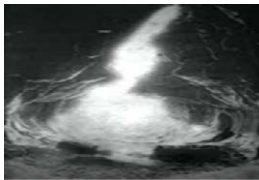


Fig 21. *The Cairn Tunnel*. Photograph from the original photo album, p. 126. Private collection.

gaps’ that only imagination can transform into a narrative of shape and meaning” (Ljungberg, 2006: 247). Thus, these photos help readers picture what an ingress



Fig 22. *Miss Finch’s Loop*. Photograph from the original photo album, p. 162. Private collection.

to a loop may look like. Because of this, they become an example of photos as fillers of dark voids. “Speaking of which, I may have a picture of-yes, here it is. An ingress point if ever there was one!” (Riggs 2011: 160). “This is Miss Finch and one of her wards in the magnificent entryway to Miss Finch’s loop, in a rarely used portion of the London Underground. When it resets, the tunnel fills with the most terrific glow” (*Ibid*: 161).

Photographs in *MPH* are documents that constitute powerful markers which authenticate the narrative by documenting the life stories of the characters. The photos are images of Jacob’s grandfather’s past life that Jacob did not share. Susan Sontag says: “Photography is acquisition in several forms. In its simplest form, we have in a photograph surrogate possession of a cherished person or thing” (*Ibid*: 121), and photographs in *MPH* do this; they help readers to take possession of a space and a time which is not theirs. The photographs furnish evidence of the existence of the characters and, at the same time, give the reader a sense of surrogate possession of their fictional lives.

The role of the photos as modes which structure the narrative justifies the fact that the photos are more than mere illustrations. They are story prompters and non-verbal texts that complete the narrative's verbal mode. The analysis enables us to affirm that the functions the photographs play in this novel align with Riggs' thoughts. In *MPH*, photographs play different roles: triggers of visual memories, links to the past as magic portals to a virtual fictional world, and structures that reveal hidden narrative patterns. All in all, they are structuring devices that signal narrative patterns which drive the story forward. Multimodal printed literature calls for understanding the relevance of the study of non-verbal modes as essential devices that are interwoven in the construction of the narrative.

### 7. *Digital-Analogue*

Analog gives us the joy of creating and possessing real, tangible things in realms where physical objects and experiences are fading. These pleasures range from the serendipity of getting a roll of film back from the developer, to the fun in playing a new board game with old friends, to the luxurious sound of unfolding the Sunday newspaper, and to the instant reward that comes from seeing your thoughts scratched onto a sheet of paper with the push of a pen. These are priceless experiences for those who enjoy them. (Sax 2016: 238)

The inclusion of black and white photographs in the paper requires fidgeting of the object to and for. Digital formats may entail fidgeting of a different kind, but there are some things that the screen cannot give, something is lost in the screen: quality first, secondly, the possibility of having both pages opened at the same time, and third, browsing the paper with your own fingers. The possibility of managing the dual action of viewing and reading at your own pace and being able to stop it at any time strengthens the materiality of the print. The black and white photo traces you back to the paper, not to the digital, to the memory of the photo manually taken and printed, and though the digital imitates the paper, it is not the paper. For reasons that are aligned with economy and availability, the digital keeps on growing, but there is something sensorial in line with our sense of feeling the touch, which will always remain. According to Wolf (2009: 24), "It is the manipulation of the physical properties of the printed codex as an object that makes the reader aware of the novel's dependence on the medium of print". This fictional novel is double-coded in a manner characteristic of most meta-referential works and devices. On the one hand, it reminds the reader that he/she is dealing with a reality mediated via print at the same time that it is meant to contribute to the reader's reconstruction and understanding of this mediated reality. In a similar vein, Hayles says that:

Materiality is an emergent property which depends on how the work mobilises its resources as a physical artefact as well as on the user's interactions with the work and the interpretive strategies she develops – strategies that include physical manipulations as well as conceptual frameworks. In the broadest sense, materiality emerges from a dynamic interplay and crafts its physicality to create meaning. (Hayles 2002: 33)

Admittedly, most multimodal novels can be presented in other formats; however,

the novel discussed here demonstrates that the codex format can constitute an inextricable (unable to be separated) element of the novel's meaning.

### 8. *Concluding remarks*

In agreement with Christine Ljungberg (2006: 250), "When actual photographs occur within the narrative, the introduction of a different semiotic system both supports and disturbs the reading process. Since photography appears to operate on a different plane than the verbal narrative, it would seem to offer life writing a unique way of authentication from a different perspective".

This perspective is the one which not only acts as a means to validate the narration but also challenges the reader to make sense of the relationships that draw verbal and non-verbal modes together. In this multimodal novel, Orphan photographs are visual, textual modes that have become an integral part of the story, indissolubly interwoven into the fictional discourse. *MPH* is, then, the result of the semiotic reciprocity between written verbal and non-verbal modes, which are fully integrated into the narrative discourse and constitute an integral part of the reader's construction of the story: "In the case of the multimodal novel, the reader is engaged in constructing a holistic mental model of the textual world in which she/he incorporates data from different semiotic sources and modes" (Hallet 2009: 150). Accordingly, the reader's active participation in the construction of meaning between modes signals the emergence of a type of reading fashion which departs from the traditional reader's role that requires making meaning solely from the words on a page. This fact, in turn, points to the need to promote mode literacy as an invitation to unravel meaning relationships between what is written and what is viewed.

As regards orphan photos, this fictional novel proves that found photographs are lost memories which give way to new memories via the re-contextualisation that takes place when photos are inserted in a medium different from the one which once gave birth to them. The main characteristic of orphan photographs is that "we no longer have access to their owners or producers, the subjects featured in them, or the families of those who witnessed or might authenticate their circumstances" (Camp 2012: 87). So, abandonment, displacement and forgetfulness give way to reappropriation, recontextualisation and the consequent assignation of new meanings. Non-verbal or non-narrative elements in novels have often been simply overlooked and left unconsidered in literary criticism, yet, in the case of orphan photos in this novel, it becomes relevant to observe how the condition of orphan changes is adopted.

As far as analogue photography is concerned, once were analogue photographs which have been digitised and then turned into paper again strengthen the validity of the analogue as conduits of memory, which brings back the reassurance of the paper medium and its documentary value. According to Judy Attfield (2000: 3), "thinking materially about photography encompasses processes of intention, making, distributing, consuming, using, discarding and recycling". All these processes mark, even in the digital age, when the materiality of many images evaporates, the desire for the material object remains, as this fiction novel demonstrates because as indicators of materialities, they lead the reader to value the medium of the literary fictional works as a physical container of evidence that something happened.

## Bibliografia

- 
- Attfield, Judy  
2000 *Wild Things: The Material Culture of Everyday Life*, Oxford, Berg.
- Bacholle, Michèle  
2019 “Finding Purpose in the Photographs of Others: Ransom Riggs and Isabelle Monnin”, *Interfaces*: <http://journals.openedition.org/interfaces/648>, March, consultato in data 15 febbraio 2023.
- Buignet, Christine  
2008 “Tropismes photographiques. Indicible et Inimageable”, in Jean-Pierre Montier et al (a cura di), *Littérature et Photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 497-514.
- Campt, Tina M.  
2012 *Image Matters: Archive, Photography, and the African Diaspora in Europe*, Durham, Duke University Press, 719-731.
- Cohen, Emily  
2004 *The Orphanista Manifesto: Orphan Films and the Politics of Reproduction*, “Visual Anthropology Review Essays”, 4, 719-731.
- Cross, Karen  
2015 *The Lost of Found Photography*, “Photographs”, 8:1, 43-62.
- Cross, Karen & Peck, Julia  
2010 *Editorial*, “Special Issue on Photography, Archive and Memory, Photographies”, 3, 2: 127-138.
- Dotta Ambrosini, Javier  
2015 *La visualidad como objeto: El giro pictórico y los estudios de la cultura visual*, “Dialnet”, 22, 38-49.
- Hallet, Wolfgang  
2008a “Multimodalität”, in: A. Nünning (a cura di), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 4th ed., Stuttgart/Weimar, Metzler.
- 2008b. “The Multimodality of Cultural Knowledge and Its Literary Transformations”, in A. Locatelli (a cura di), *The Knowledge of Literature*, VII, Bergamo, Edizioni Sestante-Bergamo University Press.
- Hallet, Wolfgang  
2009 “The Multimodal Novel: The integration of modes and media in novelistic narration”, in R. Heinen (a cura di), *Narratology in the age of cross-disciplinary narrative research*, Berlin, Walter de Gruyter: 129-161.
- 2011 “Visual images of space, movement and mobility in the multimodal novel”, in R. Brosch (a cura di), *Moving images - Mobile viewers: 20th century visuality*, Berlin, LIT Verlag: 227-247.
- Hartmann, Markus  
2014 *On Digital and Analogue Books and a Possible Scenario for the Future*, “Fotomuseum”. <<https://www.fotomuseum.ch/en/2014/10/28/on-digital-and-analogue-books-and-a-possible-scenario-for-the-future>> (01.07.2023).
- Hayles, Katherine  
2002 *Writing Machines*, Cambridge-London, The MIT Press.
-

- Hirsh, Marianne  
1997 *Family Frames: Photograph, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press.
- Ljungberg, Christina  
2005 *Photographs in the narrative*, "Iconicity in Language and Literature", 4: 133-149.
- Ljungberg, Christina  
2006 "Rituals of Remembrance: photography and autobiography in postmodern texts", in B. Maeder, J. Scyther, I. Sigrist and B. Vejdovsky (a cura di), *The Seeming and the Seen. Essays in Modern Visual and Literary Culture*, Bern-Berlin, Peter Lang: 343-365.
- Luke, Jerryd  
2013 *Writing the Visible Page: A multimodal approach to graphic devices in literary fiction*, tesi di dottorato, Creative Industries Faculty Queensland, University of Technology.
- Maziarczyk, Grzegorz  
2011 "Print Strikes Back: Typographic experimentation in contemporary fiction", in K. B. W. Woolf (a cura di), *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation*, Amsterdam, Rodopi: 169-193.
- Mirzoeff, Nicholas  
1999 *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge.
- Mitchell, William John Thomas  
1994 *Picture Theory Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, Chicago University Press.
- Musseta, Mariana  
2017a *Cuando la novela se ve como otro género: El álbum de recortes como género estructurante en The Scrapbook of Frankie Pratt*. "Revista de Culturas y Literaturas Comparadas", 7, <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/19014/19385>> (13.02.2023).
- 2017b *Materialidad y multimodalidad en la ficción novelesca*, "Luthor", 7, 31, <<http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article161>> (16.01.2023).
- Nöth, Winfried  
2006 *Meta Reference from a Semiotic Perspective*, in "Meta Reference across Media: Theory and Case Studies", 4: 87-120.
- Pier, John  
2011 "Intermedial Meta Reference: Index and Icon in William Gass's Willie Masters' Lonesome Wife", *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation. Studies in Intermediality*, 5, The Netherlands, Brill.
- Riggs, Ramson  
2011 *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children*, Philadelphia, Quirk.
- Sadowski, Piotr  
2011 "The iconic indexicality of photography", in Pascal Michelucci, Olga Fischer (a cura di), *Semblance and Signification*, Amsterdam, John Benjamins: 355-368.
- Sax, David  
2016 *The Revenge of Analog: Real Things and Why They Matter*, New York, Public Affairs.
- Sontag, Susan  
1973 *On Photography*, London, Penguin Book, 1990.
- Stańczyk, Ewa  
2018 *The rebelling orphan: adopting the found photograph*, "Feminist Media Studies", Vol. 18, 6, <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14680777.2017.1393763>> (15.01.2023).
- Sturken, Marita  
1999 "The Image as Memorial: Personal Photographs in Cultural Memory", in AAVV (a cura di), *The Familiar Gaze*, Hannover, University Press of New England, 178-95.
- Schwanecke, Christine  
2011 *Metareference in Marianne Wiggins's Literary Photo-Text The Shadow Catcher and Other Novels Referring to the Photographic Medium*, "The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation. Studies in Intermediality", 5, The Netherlands, Brill.
- Wolf, Warner  
2009 *Meta Reference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions*, Amsterdam-New-York, Rodopi.
- 2011 *Is there a metereferential turn? And if so, how can it be explained?*, "The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation", 1, Amsterdam, Rodopi.

*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 biopolitica<sup>1</sup> – 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 femminile<sup>2</sup>, 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

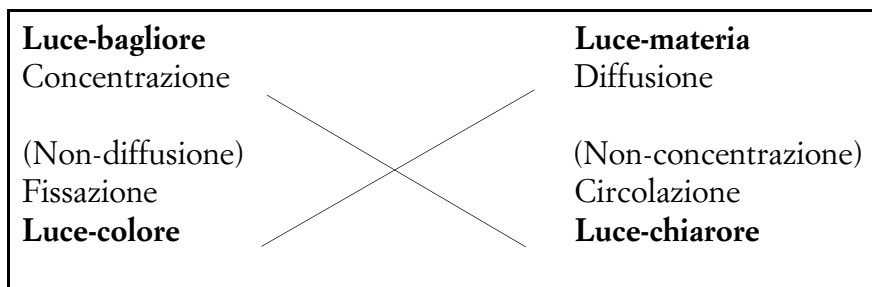
le fotografie erano ambientate in spazi del tipo boudoir. Bisogna considerare che le lastre fotografiche dell'epoca reagivano solo con molta luminosità, dunque gli atelier dove venivano realizzate le sessioni fotografiche spesso possedevano grandi terrazze, vetrate e lucernari che ne consentivano sia 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)<sup>3</sup>. 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 menzionati<sup>4</sup>.



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*<sup>5</sup> (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 in seno 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, Bascoulard 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, Bascoulard 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 Bascoulard 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 Bascoulard 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 dalla 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 Fantasmés*, Genève, Droz.
- Timeto, Federica  
2015 *DiffRACTIVE 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

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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)

<sup>4</sup> La traduzione di questo quadrato è tratta da Marrone (2008).

<sup>5</sup> 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).

## Fotografia e desiderio

Dario Mangano

---

### 1. Il fotografo, oggi

Lo scenario, ormai piuttosto comune nelle grandi città, è più o meno questo: Un signore, di solito piuttosto giovane, si ferma in un luogo di passaggio con il suo carrellino stipato di strane attrezzature. Tira fuori cubo di plastica dura, un paio di fili, un certo numero di mollette da bucato, un secchio e, *dulcis in fundo*, un vecchio apparecchio fotografico in legno di quelli adatti a impressionare lastre fotografiche di medie dimensioni. A questo si aggiungono un paio di cavalletti. Sul primo egli posiziona il cubo e sull'altro la sottile scatola di legno. È solo quando quest'ultima viene aperta che si capisce il senso di questo piccolo teatro, perché diviene visibile il romantico soffietto che separa la parte frontale dell'apparecchio, quella dove si trova la lente, e la posteriore, in cui andrà fissata la lastra fotografica. Quello che il ragazzo ha allestito è infatti un laboratorio fotografico degno di Henry Fox Talbot, in cui impressionare e sviluppare, con tanto di prodotti chimici e camera oscura (il cubo, ovviamente) delle vere fotografie. Immagini in bianco e nero, dalla definizione per nulla stupefacente che, con i loro tanti difetti, troveranno posto nel filo da stendere per il tempo necessario a far asciugare i prodotti chimici necessari a svilupparle. Tempo di esecuzione del miracolo? 13 minuti a detta del cartello che campeggia sul cubo di plastica, nel quale si promette ai passanti una vera fotografia analogica (*argentique* nella lingua del professionista). Ovvero, per coloro che hanno conosciuto quel mondo ormai superato, un'immagine fisica, unica, piena di difetti che non è possibile correggere su Photoshop. Se vi state chiedendo quali possano essere gli avventori di questo piccolo negozio di antiquariato visivo, preparatevi a una piccola sorpresa. Per quel che ho potuto vedere, infatti, devo escludere le persone di mezza età. Nessuno dei clienti che ho visto avvicinarsi in un tempo di osservazione non brevissimo poteva conoscere quell'attrezzatura, al punto da convincermi che non è la nostalgia il fulcro di questa impresa. Personalmente propendo per il desiderio di avventura. Le persone che ho visto erano tutte troppo giovani per sapere che vi è stato un tempo in cui, appunto, non tutti potevano riprodurre il frammento di mondo che volevano semplicemente alzando il proprio smartphone e premendo un'inesistente bottone perfettamente emulato dall'interfaccia grafica. Smartphone che io stesso ho tirato fuori dalla tasca per immortalare questa meravigliosa scena, sottraendo anch'io un breve istante al fluire del tempo, e creando così, a beneficio del lettore di questo volume, la "prova" che tutta questa storia non l'ho inventata (Fig. 1).

---



Fig. 1 – La postazione totalmente analogica di un giovane fotografo contemporaneo.



Fig. 2 – Un negozio di fotografia nella stessa città. Antiquariato o avanguardia?

Certo, questa immagine potrebbe essere generata al computer. Potrei aver chiesto a Midjourney (per chi non lo sapesse è l'equivalente del più famoso ChatGPT ma dedicato alla produzione di immagini) di dare corpo visivo a una mia fantasia, ma nessuno crederebbe mai che un'immagine così sporca, così palesemente rubata, così brutta insomma, potrebbe essere il prodotto di una intelligenza cibernetica. No, due giovani come quelli che vediamo dialogare con il fotografo di strada non avrebbero dubbi che la mia fotografia riproduce una situazione che si è realmente verificata. E d'altronde, loro stessi, con lo smartphone che sicuramente in quel momento avevano in tasca, avrebbero potuto immortalare (e quindi, se ci va di seguire l'etimologia, rendere immortale) quell'istante. Avrebbero anche potuto creare da soli il loro ritratto istantaneamente, postandolo sui social in un attimo e ricevendo di conseguenza un numero di like proporzionato alla capacità che aveva quella immagine di squarciare il muro di indifferenza che caratterizza la cultura visuale contemporanea.

Ma no, ai due ragazzi evidentemente non interessava un'immagine. Non era il risultato visivo a colpirli, non foss'altro perché avrebbero potuto ottenerne uno identico con uno dei tanti programmi di fotoritocco. No, quello che affascinava i ragazzi, e che il nostro imprenditore aveva colto, era il fatto che le fotografie non sono immagini, sono oggetti. Cose che si fanno per mezzo di altre cose, fatte di materiali fra loro molto diversi come il legno, l'acciaio e il vetro, in un tempo che, per quanto compresso, non può mai essere annullato. L'istantanea promessa dalla Kodak era un'iperbole a scopo pubblicitario, non una reale possibilità. Almeno fino all'avvento del digitale. Così, nessuna meraviglia nel vedere, qualche giorno più tardi, un negozio in cui si vendevano proprio quelle attrezzature (Fig. 2). Bottega che si sarebbe detta di antiquariato, se non fosse che il nostro giovane imprenditore, qualche istante prima aveva dato prova che quegli strani, anacronistici apparecchi non erano oggetti da contemplare ma macchine da mettere in azione, strumenti per ottenere qualcosa di affatto nuovo. Delle fotografie.

## 2. Semiotica e fotografia

La fotografia è senz'altro uno fra gli ambiti in cui il pensiero semiotico ha avuto maggiore influenza. Forse il maggiore in assoluto. Il riferimento è ovviamente a

*La camera chiara* di Roland Barthes (1980), probabilmente il libro di semiotica più citato al di fuori della letteratura di tale ambito che sia mai stato scritto. Non mi è capitato di trovare un solo libro sulla fotografia che non lo citasse. Un successo straordinario che ha prodotto però alcuni effetti collaterali tanto a carico della fotografia quanto della semiotica.

Quanto alla prima, pensare il segno fotografico, e quindi suggerire che la fotografia dia vita a processi di significazione articolati e complessi, ha consentito di mettere in discussione la sua presunta immediatezza. L'immagine fotografica non si limita a riprodurre il mondo, dà vita a messaggi complessi e stratificati che bisogna essere in grado di cogliere sia attraverso la conoscenza di quello che potremmo chiamare il linguaggio fotografico (anche se Barthes non usa mai questa espressione), sia attraverso la propria personale sensibilità. È l'idea che sta dietro la celebre distinzione fra *studium* e *punctum*. O meglio, è il modo in cui tale distinzione, modellata sui concetti saussuriani di *langue* e *parole*, è stata intesa dalla maggior parte di coloro che hanno ripreso Barthes e che, a mio avviso, in diversi casi hanno semplificato le sue parole (Mangano 2018a). Per esempio, sebbene il *punctum* sia qualcosa che "mi punge", e che quindi stimola la personale sensibilità di chi osserva, è tutt'altro che individuale. Non è soltanto quello che l'immagine dice a me e a me soltanto, qualcosa che è impossibile da condividere e confutare, e che quindi ci porta fuori dal terreno della semiotica per entrare in quello della psicologia. Se fosse così Barthes non avrebbe motivo di spendere diverse pagine a motivare i suoi *punctum*. Ma soprattutto non avrebbe motivo di cambiare idea, come fa nel caso della fotografia dell'esploratore Savorgnan di Brazzà, spiegando nel dettaglio il *motivo* per cui l'iniziale sensazione che aveva avuto non era quella *corretta*. Se, come afferma, non tutto può essere *punctum*, allora esso non è più qualcosa di totalmente individuale e arbitrario ma, appunto, il risultato di un processo logico che è l'immagine stessa (o magari un singolo autore, o una collezione di immagini) a porre. D'altronde, per tornare alla linguistica, quando Hjelmlev ripensa proprio *langue* e *parole* preferendogli i concetti di *sistema* e *uso*, lo fa perché quest'ultimo perde la dimensione individuale per essere pensato come una prassi più o meno estesa che, in quanto tale, non è mai del tutto arbitraria. Più in generale, allora, Barthes suggerisce l'idea che il *punctum* non abbia lo statuto di un'interpretazione ma quello, ben più complesso, di un'ulteriore modalità di significazione che la fotografia è in grado di utilizzare. Un "linguaggio secondo", come dirà Greimas qualche anno dopo nel celebre saggio in cui teorizzerà la distinzione fra una semiotica figurativa e una plastica (Greimas 1984). Non è quello che la fotografia *dice* a renderla ciò che è, ma quello che è in grado di *fare* alla visione.

Il problema nasce dal fatto che l'iniziale impulso a pensare la significazione fotografica è stato letto come un modo di pensare la fotografia come un segno. Lettura peraltro autorizzata dallo stesso Barthes che, nella seconda parte del suo volume, individua l'essenza della fotografia (il *noema*) proprio nell' "è-stato", e quindi nella riproduzione di un frammento di tempo e spazio. La fotografia finisce così per perdere la profondità che lo stesso Barthes le aveva conferito, riducendosi a quell'oggetto visuale che ha come orizzonte ultimo la possibilità di presentificare ciò che non è più. Anche qui si potrebbe discutere di quanto il pensiero di Barthes fosse più articolato (Mangano 2018b), ma poco importa: per molti la fotografia è diventata appunto la riproduzione del reale. Ma soprattutto la semiotica della fotografia è diventata la disciplina che si occupava del rapporto fra il segno fotografico e la realtà.

Da qui il trauma – la parola è di Smargiassi (2015b) – dovuto all'introduzione del digitale che, non prevedendo alcuna trasformazione fisica come quella della pellicola ma solo una sequenza di 0 e 1, è sembrata subito la nemesi dell'idea stessa di riproduzione. Se un qualunque software di fotoritocco può rimodellare i pixel che il sensore registra senza che tale alterazione sia riconoscibile, allora viene meno l'idea di riproduzione. O almeno, questo è stato per grandissime linee il senso del dibattito che si è prodotto quando la fotografia digitale ha cominciato ad affermarsi (Marra 2006, 2017; Smargiassi 2015). Un dibattito che è cessato quando, appunto, il sorpasso è avvenuto. Solo quando la modalità di produzione digitale delle immagini ha prevalso su quella analogica è diventato chiaro che le fotografie continuavano a significare la realtà (non a riprodurla!) come avevano sempre fatto. O, per dirla con altre parole, il regime di credenza che instauravano non era legato alla loro modalità produttiva ma a loro caratteristiche interne (Smargiassi 2015). Rispetto alle quali, peraltro, i fruitori erano diventati molto più competenti, sebbene con gradi diversi di consapevolezza. Forse perché la rivoluzione digitale aveva anche provocato una democratizzazione dell'attività fotografica, un'abitudine a *fare* fotografie senza precedenti.

Riducendo il problema semiotico della significazione fotografica al referenzialismo si era insomma finito per gettare via il bambino con l'acqua sporca, liquidando la comunicazione fotografica come un fatto unicamente visuale e schiacciando le diverse questioni semiotiche unicamente sul problema della veridizione. Sarebbe difficile anche soltanto pensare di spiegare a un giovane nato nell'era digitale non solo le preoccupazioni di coloro che hanno assistito alla sua nascita, ma anche i motivi per cui non si è pensato che vi fosse dell'altro, che il rapporto fra segno e referente non fosse l'essenza della fotografia. Se è vero che è la luce a disegnare l'immagine senza l'intervento umano, non c'è nulla di scontato in ciò che viene prodotto, né nel modo che abbiamo di usare quello specifico tipo di immagine.

Come accennavamo però, il successo di Barthes ha prodotto anche degli effetti collaterali che riguardano la semiotica. O meglio, la semiotica della fotografia, di fatto frenandone lo sviluppo. È un'affermazione impegnativa, me ne rendo conto, ma alla luce di quello che è successo nei quarant'anni che ci separano dalla pubblicazione de *La camera chiara*, mi sembra necessaria. L'effetto che ha avuto il libro di Barthes è che tutto era stato detto. Tutto quello che i fotografi avevano bisogno di sentire, che gli appassionati chiedevano, che gli spettatori potevano voler sapere. Gli unici che potevano non essere soddisfatti erano appunto i semiologi. Coloro che, conoscendo le possibilità della disciplina che praticavano, e vedendo nella fotografia un oggetto di senso poliedrico e affascinante, ritenevano che ridurla a un "semplice" segno era riduttivo. Con il suo *Forme dell'impronta*, successivo di appena due anni al libro di Barthes, Floch solleva esattamente questo problema (Mangano 2018b, 2018a). L'impronta, ammesso che la fotografia possa essere considerata tale in ragione della necessità del processo fotochimico con il quale si produce, non è il prodotto di un'unica possibile messa in forma della realtà. Non soltanto esistono diverse estetiche fotografiche, ma anche altrettante poetiche, e questo perché l'idea che la fotografia riproduce la realtà è solo uno degli effetti di senso che è possibile ottenere. Non a caso è proprio Floch a introdurre l'analisi del livello plastico in fotografia, mostrando come l'automatismo della riproduzione non riducesse affatto le possibilità semantiche. Quanto valeva per la pittura, che Floch conosceva bene, poteva insomma valere anche

per la fotografia. Inutile dire che nel 1982 non era possibile nemmeno immaginare non solo i moderni sensori, ma nemmeno la fusione fra telefono e macchina fotografica, gli archivi di immagini sul web o il ruolo che queste avrebbero avuto sulla costruzione dell'identità grazie a social media come Instagram o Facebook. Processi culturali complessi che si basano su dinamiche che tocca alla semiotica esplicitare, ritornando ancora sulla fotografia con uno sguardo sempre meno legato a ciò che si vede e sempre più focalizzato sul modo in cui essa sussume in sé un insieme molto più ampio e articolato di processi di produzione di senso.

### 3. *L'invenzione della fotografia*

“...vi invio il vostro quadro [...] vi supplico, se lo troverete buono, di dargli l'ornamento di un po' di cornice, dato che ne ha bisogno, affinché nel considerarlo in tutte le sue parti lo sguardo ne sia attratto e non si disperda, recependo le specie di altri oggetti vicini, che mescolandoli con le cose dipinte confondono la vista” (Stoichita 1993, pp. 65). È con queste parole di accompagnamento che, il 28 aprile 1639, Poussin invia a Chantelou l'opera *Israeliti intenti a raccogliere la manna nel deserto*. Si mostra così l'importanza che per il creatore dell'opera aveva un elemento accessorio come la cornice. Una decorazione di cui la pittura “ha bisogno” affinché lo sguardo si possa disporre alla visione nel modo più consono. Ma soprattutto affinché non *mescoli* ciò che fa parte dell'opera con ciò che le è esterno, ovvero l'ambiente e la parete nel quale andrà appeso. “Per conferire al quadro la visibilità ideale, la cornice non è sufficiente. Il quadro deve essere appeso alla parete in funzione di uno spettatore ideale e tenendo conto della prospettiva” dice Stoichita (1993, p. 66). Per il semiologo infatti la cornice è quel dispositivo semiotico al quale si deve l'invenzione del quadro: se, ex-post, per Poussin è necessaria per guidare lo sguardo, ex-ante è l'atto di delimitare la visione, isolando un frammento di mondo da quelli che gli stanno intorno, a fondare l'atto a un tempo cognitivo e percettivo con il quale viene concepito il quadro. Un atto che ha un suo corrispettivo in un oggetto materiale, la finestra, con la quale si crea una connessione fra spazi eterogenei: quello chiuso e controllato di un ambiente costruito, e dunque culturale, e quello, apparentemente altro, in cui regna una natura più o meno naturale. La finestra, spiega Stoichita, “attualizza la dialettica interno/esterno senza la quale il significato del paesaggio, di ogni genere di paesaggio, non potrebbe nemmeno essere percepito” (Stoichita 1993, p. 45).

Non è un caso se nella storia della pittura siano moltissime le opere in cui si tematizza proprio il ruolo della cornice e dell'azione che comporta. Nicchie, porte, finestre, tende, riquadri e ogni altro genere di manifestazione della soglia fra spazi dotati di un diverso statuto semiotico, diventano così un modo per tematizzare la riflessione concettuale della pittura. È interessante allora che proprio da una finestra nasca l'idea di una fotografia, quella, celeberrima, della casa di Le Gras di Joseph Nicéphore Niépce, il cui panorama è il primo a essere riprodotto “senza la mano dell'uomo”. Dare a un quadro, oltre alla sua vera cornice, anche una cornice dipinta, significa elevare la finzione alla seconda potenza”, scrive ancora il semiologo (Stoichita 1993, p. 65). Infinite trasformazioni che, come Poussin dimostra, ritornano indietro in ultima istanza su quel confine che separa la tela da ciò che non lo è. Un oggetto materiale che, si dimentica spesso, oltre a questa nobile funzione metalinguistica, ne prende in carico una apparentemente meno densa di significato: consentire di appendere il quadro a un qualche tipo di gancio.

In fondo il quadro è questo: un'immagine da appendere. Ovvero un'immagine che, nella sua modalità di fruizione più comune, chiede di essere riportata all'idea di finestra da cui origina. Non è previsto che un quadro venga rigirato fra le mani, che venga avvicinato al volto o allontanato (deve essere lo spettatore eventualmente a muoversi), che venga piegato, che una collezione di pitture si possa sfogliare, lanciare, sventolare, manipolare insomma. Non parlo delle grandi tele, ma anche delle piccole opere in cui di principio si potrebbe farlo. Ma è escluso: il quadro non è fatto per essere toccato. Non è così però per la fotografia. Dai primi daguerrotipi agli smarphone le immagini fotografiche consentono il tocco, anzi, invitano a realizzarlo. Il daguerrotipo, con le sue dimensioni contenute, stava comodamente in una tasca. Per vederlo bene, inoltre, bisognava manipolarlo, facendo in modo che prendesse luce dove serviva, avvicinandolo e allontanandolo dal viso a piacimento, in modo da portare lo sguardo su quell'infinito numero di dettagli che costituivano la sua cifra tecnologica. Non bastava che si vedesse la faccia di Baudelaire, bisognava potersi soffermare sulla sua pettinatura, sul suo enorme cravattino e sul nodo irregolare con cui lo teneva su, sulle piccole eruzioni cutanee che aveva sopra il labbro superiore. Inoltre, bisognava poter passare a una nuova fotografia quando ci si fosse stancati di quella che si stava osservando. Perché, tranne nelle mostre fotografiche, che tendono a emulare i dispositivi della pittura, normalmente di fotografie di uno stesso soggetto se ne danno diverse. Poco importa che sia il numero, tutto sommato contenuto, di un vecchio album o quello pressoché infinito dei file presenti in un telefono o in un computer, le fotografie chiamano altre fotografie. E così, se è sempre possibile osservare i tanti dettagli che la riproduzione fotografica presenta, nella maggior parte dei casi quello che facciamo è passare avanti, vederne un'altra, e magari tornare indietro successivamente, quando tutte le immagini del soggetto che ci interessa siano passate davanti ai nostri occhi. Questo la pittura non lo fa. Certo, è possibile pensare di realizzare una mostra con tutte le *Susanna e i vecchioni* che siano mai state dipinte, ma è difficile che succeda. Inoltre, nessuno potrebbe mai toccare quelle tele, piegarle, metterle una sull'altra, riporle in tasca ed effettuare tutto l'insieme di manipolazioni che invece la fotografia consente, indipendentemente dal fatto che sia analogica o digitale.

Torniamo per un momento al nostro imprenditore. Cosa vende? Intendo dire, cosa vende davvero? Quale valore aggiunge a quelle immagini che le rende appetibili agli occhi di chi può avere tutte le immagini che vuole in un istante, farle vedere a un numero incontrollabile di persone e ricevere persino dei feedback da questi sconosciuti? Un uomo di marketing risponderebbe un'esperienza. Ovvero, nel nostro caso, non qualcosa di visivamente diverso, ma un oggetto visuale che ha delle caratteristiche non visive divenute inusuali che, per ciò stesso, hanno assunto valore. Quello che si offre è innanzitutto una stampa. Una "vera" fotografia direbbero i nostalgici, in ogni caso una fotografia di carta che esiste fintanto che esiste quella carta, e che esiste solo in quello spazio fisico. Certo, la si può appendere come fosse un quadro, magari regalándole una cornice, ma il modo in cui il fotografo la espone è su un filo da bucato. Pronta, cioè, per essere tirata giù. Ma soprattutto messa lì ad asciugare, a testimonianza di un processo di produzione che prevede l'uso di liquidi e la necessità che essi si asciughino prima di poter manipolare l'oggetto. Inutile dire che le fotografie stese non si stanno realmente asciugando, sono lì a significare quel processo, a promettere ai possibili clienti che la loro, se decideranno di acquistarla, sarà di quel tipo: un pezzo di carta che biso-

gna lasciare seccare prima di potervi mettere le mani sopra. Un oggetto che potrà essere appeso, buttato via, strappato (nel caso, malaugurato, in cui il rapporto fra i due giovani dovesse interrompersi), oppure nascosto dove nessun pollice, recto o verso che sia, possa raggiungerlo. E naturalmente invecchiare, perdendo i colori originali, macchiandosi, graffiandosi, insomma registrando i normali segni del tempo.

#### 4. Dall'immagine all'esperienza: Polaroid Lab

Il dibattito nato intorno alla fotografia analogica e digitale, concentrandosi sulle immagini, sembra aver tralasciato proprio questa dimensione esperienziale della fotografia. Una dimensione che non soltanto differenzia analogico e digitale, ma anche, come abbiamo visto, la fotografia da altre arti visive. Il problema della rivoluzione fotografica, in altre parole, non ha a che fare con l'estetica, ma con il più ampio abito dell'estesia, e quindi con l'intero insieme di pertinenze semiotiche che la fotografia convoca. Le quali si danno a partire proprio dai due processi di produzione e fruizione, ciascuno dei quali a sua volta coinvolge umani e non-umani. Barthes lo aveva capito: non esiste una sola fotografia ma tre. C'è una fotografia secondo lo *spectator*, una secondo l'*operator* e una secondo lo *spectrum*, diceva, spiegando che lui si sarebbe occupato soltanto della prima ma non dicendo che, per affrontare le altre, un semiologo avrebbe dovuto guardare a prodotti culturali diversi dalle immagini. Se lo scopo dell'analisi è ricostruire il modo in cui la relazione con la macchina fotografica contribuisce a produrre un *operator* con certe caratteristiche, allora il testo da analizzare non è più una fotografia ma l'apparecchio stesso (Mangano 2018a). Ovviamente, il presupposto di tale ragionamento è che il fotografo, in quanto soggetto "operatore" appunto, non possa essere descritto facendo unicamente riferimento alle caratteristiche che la sua parte umana determina, ma anche a quelle che sono il prodotto di una relazione con quell'oggetto senza il quale non potrebbe fissare alcuna immagine. In altri termini, non soltanto, come è ovvio, una piccola macchina pensata per un fotografo della domenica e un apparecchio super professionale hanno possibilità diverse, ma indirizzano anche a un diverso modo di pensare (non di fare) l'immagine. L'operator barthesiano, in altre parole, è un ibrido, ovvero, secondo Latour che ha proposto questa fortunata definizione (Latour 2021), un soggetto la cui azione sociale e culturale è l'esito della relazione fra umano e non-umano che lo costituisce. Così, progettare l'interfaccia di una macchina fotografica, significa dare consistenza materiale a un'idea di fotografo che, in seguito, potrà essere inferita proprio a partire dalle scelte fatte (Mangano 2018a). Ci torneremo.



Fig. 3 – Polaroid Lab consente di ottenere la tipica stampa polaroid da una fotografia fatta dallo smartphone.



Fig. 4 – Il funzionamento del Polaroid Lab



Il marchio Polaroid ha fatto la storia della fotografia producendo pellicole e apparecchi fotografici per quasi un secolo. Non la fotografia come oggi la conosciamo però, perché la tecnologia che è alla base del successo di questa multinazionale statunitense fondata nel 1937 da Edwin H. Land, aveva senso soltanto nell'epoca della fotografia analogica. Il sistema Polaroid garantiva infatti la possibilità di avere fotografie perfettamente sviluppate pochi minuti dopo lo scatto in un'epoca in cui, invece, tra lo scatto e la visione potevano trascorrere molte ore, se non giorni. Una possibilità che interessava diverse tipologie di utenti. I turisti impazienti, certo, ma soprattutto i fotografi professionisti che avevano bisogno di verificare l'illuminazione di un set, oppure gli ingegneri e gli architetti che dovevano realizzare un rilievo o un collaudo. L'unico prezzo da pagare era il fatto che il sistema non prevedeva la presenza di un negativo, dunque ogni Polaroid era di fatto una stampa unica e irripetibile. Nulla di diverso dal daguerrotipo che, per lo stesso limite, aveva perduto terreno nei confronti del calotipo di Henry Fox Talbot che, con il negativo, consentiva di stampare la fotografia un numero infinito di volte. La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, con buona pace di Walter Benjamin, è stata una scelta e non una necessità tecnica. Inutile dire che con l'affermarsi del digitale, una tecnologia del genere è presto divenuta superflua, e di conseguenza il suo costo inaccettabile, al punto da determinare nel 2008 la chiusura dell'azienda. Pochi anni dopo, però, nel 2017, il marchio è stato acquisito da un'azienda olandese dal significativo nome di *The impossible project* che ha reingegnerizzato tanto gli apparecchi quanto soprattutto le pellicole a sviluppo istantaneo. L'obiettivo non era solo quello di resuscitare il sistema com'era al momento della sua scomparsa, ma rilanciarlo, ripensandolo in un contesto completamente diverso. A dimostrarlo, più ancora che le moderne riproduzioni delle macchine vintage, è il Polaroid Lab (Fig. 3,4)

L'idea è semplice: produrre delle fotografie Polaroid a partire da immagini scattate con lo smartphone. Il Lab, infatti, altro non è che una sorta di macchina fotografica che ha la particolarità di riprendere il display del telefono e di riportare l'immagine sulla ben nota pellicola (Fig. 4). Ci vogliono 15 minuti affinché lo sviluppo si completi, un tempo enorme per un nativo digitale. Un tipo di utente che non è nemmeno abituato al fatto che l'immagine compaia progressivamente, acquisendo definizione man mano che il tempo passa. Il risultato finale è una fotografia cartacea, tale e quale a quelle con cui si aveva a che fare in epoca analogica, anche se tecnicamente proviene da un dispositivo digitale. Faccio notare che la caratteristica della Polaroid è quella di presentare un vistoso bordo bianco intorno all'immagine quadrata, bordo che nella parte bassa ha un'ampiezza maggiore per ospitare le sostanze chimiche necessarie per lo sviluppo. La Polaroid, insomma, incorpora quella cornice di cui abbiamo parlato che, per la sua irregolarità, è anch'essa divenuta iconica.

Come in tutte le traduzioni, anche in quelle tecnologiche sono i dettagli che contano, e qui ce ne sono diversi significativi. Il primo, anche se non necessariamente il più evidente, riguarda l'opportunità di un processo così complesso. Ci sono molte stampanti portatili che è possibile collegare anche via wireless a qualunque smartphone, alcune delle quali sono prodotte dalla stessa Polaroid. Con la connessione diretta, peraltro, la qualità di stampa risulta migliore di quella ottenibile con il Polaroid Lab che, di fatto, fotografa il display digitale che ha una risoluzione e una resa cromatica inferiore al file. Ma ovviamente non è la qualità intesa in senso ingegneristico che conta in questo caso. L'utente di questo dispositivo non

è interessato al miglior trasferimento dei pixel sulla carta che sia possibile ottenere. La qualità che lo interessa, semmai, è quella dell'esperienza di produzione di una fotografia, in cui risoluzione e cromatismi contano poco o nulla. Che ben vengano allora le dominanti di colore, le sgranature, la polvere e perfino la sottile striscia bianca di un capello, purché si possa toccare l'immagine, attendere trepidanti che compaia, ascoltare il suono metallico di un meccanismo fisico, perfino provare la delusione di un esperimento fallito. Delusione resa finalmente tangibile dal fatto che la stampa venuta male è irrimediabilmente perduta, non si può più aggiustare né ritoccare, e che il costo l'utente ha dovuto sostenere per generarla, il prezzo di quel foglio di carta, non è recuperabile. A meno di non decidere di convivere con quell'errore naturalmente, o addirittura di valorizzarlo positivamente. È il fascino dell'imprevedibile che è proprio di una tecnologia complessa come quella fotografica, che ha molto contribuito a determinare la sua estetica (Cheux 2003), costringendo la pittura a misurarsi con questa possibilità. Penso ovviamente all'*action painting* e a tutte quelle tecniche che, al contrario della pittura tradizionale, cercano di introdurre il caso nella produzione artistica.

A ben guardare è il design di questo oggetto nel suo complesso a suggerire la sua diversità rispetto alla sensibilità digitale. Il tasto di accensione del dispositivo, per esempio, non si limita a dargli energia facendo illuminare le immancabili spie, ma provoca l'allungamento della parte superiore. Non uno scatto, ma un movimento lento, frenato da un ammortizzatore che lo rende progressivo, regalando all'utente una sensazione che nulla ha a che vedere con la visione e che probabilmente ha poche o nessuna ragione tecnologica, ma che produce senso. Lo stesso che deriva dalla forma stondata del dispositivo, che è una evidente citazione del design delle macchine Polaroid, come d'altronde lo è il "pulsante di scatto" rosso, ben visibile sul corpo della macchina. Non c'è nessun display, nessuna interfaccia touch, nessun wireless, nessuna dematerializzazione insomma, al contrario tutto è fisico, caldo come solo la plastica sa essere, rumoroso e imperfetto. Attenzione però, il digitale non viene bandito, semplicemente viene narcotizzato, spostato altrove, reso disponibile all'occorrenza, ma solo a richiesta. Il sistema funziona infatti grazie a un'app che deve essere installata sullo smartphone e con la quale la fotografia viene ridotta a un formato quadrato compatibile con questo strano dispositivo di stampa. Ma ovviamente l'app può fare molto di più. Per esempio è possibile realizzare a partire da un qualunque video un'immagine fisica che, quando viene inquadrata con lo smartphone, si anima in realtà aumentata riproducendo nella cornice "reale" dell'inquadratura il video stesso. Il video risiede nel sito Polaroid e può essere reso pubblico o mantenuto privato, ovvero riprodotto solo dallo smartphone che l'ha creato. Il digitale, con le sue condivisioni e i suoi like, è sempre a portata di mano, ma resta dietro le quinte di un'esperienza che deve essere diversa da quella che per i nativi digitali è diventata la regola. La parola chiave, ripetuta continuamente nei video promozionali e nei tanti commenti che circolano è "realtà": con Polaroid Lab la fotografia diventa reale. Come se la possibilità di acquisire immagini in ogni momento, vederle, manipolarle e lanciarle in rete, pronte a ricevere potenzialmente milioni di commenti e reazioni di vario genere non fosse qualcosa di "reale". Il problema allora non è la realtà, ma il modo in cui si significa la realtà, ovvero i parametri che in un determinato contesto socio-tecnico siamo disposti a considerare necessari e sufficienti a garantire lo statuto di realtà a qualcosa.

Uno dei problemi, lo dice chiaramente Oskar Smolokowski, il trentenne CEO di

*Polaroid Originals* (come è stata recentemente rinominata *The Impossible Project*) nel video in cui presenta il prodotto, è che la gente non guarda le fotografie che ha nello smartphone. Stamparle serve a “liberare questi ricordi dal display del telefono”, come se si trattasse delle sbarre di una prigione (“free those memories from behind the phone screen” dice testualmente). Lo statuto di realtà dell’immagine avrebbe insomma a che fare con la sua capacità di darsi a vedere, la quale a sua volta sarebbe legata al ricordo. Non si tratta di fissare l’immagine su un supporto più duraturo, non è la persistenza il problema (percepito), ma la presenza. Il paradosso del digitale, insomma, è al contempo qualcosa di percettivo ma anche di cognitivo: ha a che fare con la privazione di un insieme di sensazioni che accompagna i dispositivi digitali ma riguarda anche i ricordi che, proprio perché così abbondanti e facili da memorizzare attraverso i dispositivi elettronici, scompaiono dall’orizzonte mentale del soggetto. Così, il telefono diventa una trappola che fa perdere di vista chi siamo, o almeno le tappe che ci hanno portato a essere chi siamo in un determinato momento. Una macchina per dimenticare. L’altro punto cruciale è l’imperfezione. Abbiamo detto del rischio che l’immagine sia disastrosa e del piacere perverso che comporta provare questa emozione in un’epoca in cui la tecnologia digitale consente di annullarla, ma il sistema è fatto per rendere ineliminabili le imperfezioni. Il problema non è se ce ne saranno, ma quante saranno e quanto saranno gravi. Se da un lato si lascia spazio al caso in opposizione al calcolo ingegneristico, dall’altro sembra quasi vi sia una tensione positiva verso un’estetica del brutto. O meglio, del brutto in quanto inatteso e quindi come viatico verso il nuovo. È l’idea della Lomografia.

### 5. Errore e pregiudizio: la lomografia

Il nome Lomografia, e la *Lomographic Society* da cui origina, deriva da una macchina fotografica costruita nell’ex Unione Sovietica, la Lomo appunto, che era la cattiva copia di un modello giapponese (Cosina CX-1) già di bassa qualità (Mangano 2010). Un apparecchio pessimo, che solo il peggior dilettante si sarebbe sognato di utilizzare nell’epoca della fotografia analogica e che, invece, nel 1991, sul finire di quell’epoca, divenne un oggetto di culto. Un trasporto tale da rendere l’inizialmente ristretto gruppo di perversi carbonari appassionati del più basso livello della fotografia amatoriale, un movimento globale. Ma soprattutto da consentirgli di dare vita a una fiorente azienda capace di produrre decine di modelli di macchine fotografiche e centinaia di tipi di pellicola in diversi formati. Unica regola: seguire la strada opposta a quella che in quegli stessi anni seguiva la fotografia digitale. Più le macchine digitali cercavano la perfezione, più le macchine lomografiche cercavano l’imperfezione. Non era difficile in fondo: bastava riprodurre le peggiori macchine fotografiche giocattolo del passato, prive di qualunque regolazione o automatismo e dotate di improbabili lenti in plastica, e mettervi dentro delle pellicole che inizialmente erano i residui di magazzino mal conservati dei grandi produttori, e in seguito la riproduzione fatta senza troppa cura di quelle stesse emulsioni. Inutile dire, “prodotte artigianalmente”. Ovvero, per una fabbricazione come quella di una pellicola che si basa su complessi processi chimici e che quindi in nessun caso può essere manuale, senza grandi controlli di qualità. Una combinazione esplosiva che garantiva che ogni scatto fosse una totale sorpresa ma anche qualcosa di affatto irripetibile. Entrambe emozioni che il digitale stava facendo di tutto per cancellare. Unica cosa in comune fra la fotografia (di-

gitale) e la sua nemesi (analogica): il costo. Un esborso di denaro che, nel caso della prima, si riversava integralmente sull'attrezzatura di ripresa, mentre nella seconda, oltre a riguardare l'apparecchio (che a fronte di un costo di produzione da giocattolo appunto, veniva venduto a cifre notevoli), si distribuiva su tutti i materiali di consumo necessari a vedere finalmente le immagini.

Ecco allora un altro progetto impossibile, reso concreto ancora una volta proprio dall'esistenza del nemico. Ovvero, per un verso gli smartphone e l'idea di fotografia che implicitamente portano avanti, per l'altro il prodotto di maggiore impatto sociale e culturale della digitalizzazione: il web. Se non fosse per il modo in cui Internet ha accelerato la diffusione del manifesto della Lomographic Society, per la possibilità di commerciare direttamente i prodotti, di scovare scorte di vecchie pellicole nascoste, di condividere le fotografie e la loro estetica e, in generale, di amplificare i flussi comunicativi intorno a quella strana idea, i carbonari sarebbero rimasti ben pochi. È il digitale insomma a dare senso all'analogico. E se in una prospettiva strutturalista come quella semiotica questo non desta stupore, quello che è interessante è che, per esaltare le differenze, si attinge al livello più basso di quest'ultimo. Ciò che in epoca analogica sarebbe stato scartato diventa appetibile. Una inversione di senso che fa riflettere sul valore tanto di determinate scelte estetiche, quanto, più in generale, sul senso dell'attività fotografica. Tanto più essa pervade la vita quotidiana, tanto meno se ne ricava piacere. Avere una macchina fotografica sempre in tasca, incorporata in quella necessaria protesi della nostra soggettività che è il telefono cellulare, pur consentendo di cogliere ogni possibile istante della vita di una persona, finisce per eliminare da essa il fotografico. Un paradosso che è tutto nella definizione di fotogenico. Se etimologicamente fotogenico è tutto ciò che genera una fotografia, e quindi sollecita a farla – ovvero, per l'uomo con lo smartphone, qualunque cosa –, il dizionario chiarisce che si tratta di ciò “che si presta a essere fotografato *con buoni risultati*” (c.n.). Nell'epoca in cui tutto è foto-genico diventa urgente interrogarsi su cosa sia *buono*, anche a costo di cercarlo in quello che una volta era il brutto e che, se non altro, è riconoscibile. Con questo ovviamente non voglio dire che tutte le fotografie siano brutte, mi limito a sottolineare il meccanismo – semiotico appunto – grazie al quale una certa qualità espressiva (sfocatura, mosso, colori alterati, composizione casuale, sporcizia ecc.) assume un significato molto diverso da quello che aveva in un altro contesto sociotecnico.

Il punto principale della mia riflessione è tutto in quest'ultima parola. Sto dicendo infatti che l'estetica, e quindi ciò che può essere considerato bello da un essere umano, che è l'unico titolare di tale forma di giudizio, si definisce all'interno di un sistema di cui fanno parte anche entità non-umane come gli smartphone, le macchine lomografiche, le Polaroid e tutto il resto. È il lomografo, nell'epoca della riproducibilità totale, che, grazie alla relazione che ha con quel dispositivo recalcitrante, giunge a un'idea di bello che, prima che quel sistema di relazioni fra uomini e cose si instaurasse, non esisteva.

Latour (2021) insiste molto sul fatto che l'etica in una società complessa sia il prodotto della relazione che umani hanno con non-umani. Pistole, porte, cinture di sicurezza, cartelli stradali, solo per citare alcuni degli esempi che fa, contribuiscono a renderci soggetti sociali, co-determinando il sistema di valori di volta in volta accettato. Non a caso questo filosofo delle tecniche provocatoriamente propone di dar voce agli oggetti in quell'ideale parlamento in cui si discutano le regole della convivenza comune (Latour 1999). Quello che forse non è ovvio è

che qualcosa di molto simile accade con l'estetica. La titolarità del bello non è puramente umana come saremmo istintivamente portati a pensare, ma è anch'essa il prodotto di un sistema di relazioni che tiene insieme entità umane e altre che non lo sono.

A questo punto però viene da chiedersi se non vi sia una relazione tra queste due dimensioni. Se cioè quel che accade all'etica non sia in qualche modo legato a quello che accade all'estetica, come peraltro emerge dall'ultimo Greimas (1987). Per rimanere sugli esempi latouriani, quando egli parla dell'uomo con la pistola come di una soggettività diversa da quella semplicemente umana, si pone a valle di una congiunzione fra umano e non-umano che è già avvenuta, e di cui misura gli effetti sociali rispetto alla categoria dell'etica. Il punto per lui è capire in che modo quel nuovo soggetto potrà reagire a un torto, come lo percepirà e quale proporzione riterrà corretta fra ciò che subisce e la conseguente reazione. Quello di cui non si occupa, invece, è come quella relazione si produce. Cosa determina l'attrazione fra una persona e un'arma? Finisce per metterla in tasca perché pensa che gli possa essere utile per difendersi dalle minacce oppure la considera un bell'oggetto, desiderabile per il suo aspetto, per quello che rappresenta, per il modo in cui si relaziona con il suo corpo. Magari riposta dentro una fondina di pelle come quella dei film. Non conta soltanto la funzione (contenuto), conta anche l'oggetto (espressione), e in questo probabilmente sta la differenza fra il pensiero di Latour e quello della semiotica.

Ma torniamo subito alla fotografia, con la quale, peraltro, le armi condividono se non altro il lessico: dalla "caccia fotografica" alla "mira", dal "fare fuoco" allo scatto "a raffica" (Mangano 2019a). Se l'estetica fotografica è il prodotto di una configurazione sociotecnica grazie alla quale vengono risemantizzate determinate qualità visive, cosa fa sì che tali trasformazioni si producano? Se il brutto può diventare bello in un differente contesto sociotecnico, non è più la singola qualità a contare ma, appunto, la logica implicita che governa il sistema semiotico. Estetica digitale ed estetica analogica sono insomma due facce di una stessa medaglia – il fotografico – sulla quale in definitiva dobbiamo interrogarci.

## *6. sottrazioni: il caso Leica*

Il marchio Leica ha fatto la storia della fotografia analogica, al punto che proprio con la Leica I del 1925 per molti nasce il moderno fotogiornalismo. Ma non solo, in mano a Henry Cartier-Bresson che l'ha utilizzata in modo pressoché esclusivo per tutti gli anni in cui è stato attivo come fotografo, anche qualcosa di più. Al contrario delle macchine precedenti, è compatta, leggera, facile da caricare grazie ai rullini di pellicola 24x36mm (anch'essi sviluppati per la prima volta in quell'occasione) e consente una velocità di esecuzione mai vista prima. Adeguata, appunto, a fissare l'azione, soprattutto quella per antonomasia rapida e decisiva che si verifica in guerra. La notizia per eccellenza. Ma Leica è stata anche uno degli ultimi produttori ad abbandonare l'analogico, probabilmente nel tentativo di mantenere il vantaggio competitivo sui concorrenti che derivava dalla precisione ottica e meccanica dei suoi costosissimi apparecchi. Una strategia che era sul punto di portare l'azienda al fallimento quando finalmente si decise di sviluppare quella che sarebbe stata la prima macchina della serie M (la M8 del 2006) ad avere un sensore anziché la pellicola.



Fig. 5 – La Leica M10-D, fra le fotocamere digitali dell'azienda tedesca



Fig. 6 – Nella Leica M10-D non è presente alcun display che consenta di rivedere le fotografie fatte

Non è il passato a interessarci a questo punto del nostro discorso ma il presente. L'azienda è infatti ritornata ai vertici del settore grazie ad alcune scelte coraggiose che tuttavia non riguardano unicamente la tecnica fotografica. Pensiamo innanzitutto al prezzo degli apparecchi, che è stato mantenuto estremamente elevato rispetto alla concorrenza a fronte di caratteristiche in molti casi del tutto paragonabili. Il capitale simbolico del brand è stato insomma valorizzato al massimo, ma difficilmente questo sarebbe bastato a garantire il successo dell'azienda. Ancora una volta, è stato l'andare contro corrente a fare la differenza.

In un mercato in cui i grandi concorrenti come Nikon e Canon aggiungevano funzioni e caratteristiche agli apparecchi, Leica ha pensato bene di togliere. Togliere controlli dall'interfaccia, togliere risoluzione, togliere la possibilità di rivedere lo scatto appena fatto (il modello M10-D non ha l'ormai onnipresente display posteriore) e infine togliere il colore. Stiamo semplificando naturalmente, ma inserire troppi dettagli ci distrarrebbe. Addirittura, tanto la M10 quanto la M11 sono vendute in una versione chiamata *Monochrome* che è priva della possibilità di riprendere i colori. Ovviamente Leica guarda agli appassionati della fotografia in bianco e nero, offrendo loro una qualità di immagine fuori dal comune. Tuttavia, nel mondo digitale, qualunque immagine a colori può diventare in bianco e nero in un attimo, e se anche il file prodotto dalle Monochrome ha caratteristiche pressoché irriproducibili anche con la migliore conversione, solo pochi esperti saprebbero riconoscerlo in condizioni normali (ovvero da una stampa di dimensioni ragionevolmente contenute o su un monitor di qualità non superlativa). Si sposta così l'attenzione dal risultato al percorso necessario per ottenerlo. La tecnologia non è più il mezzo, diventa il fine, ma non nel senso deterioro di un feticismo fine a sé stesso, ma in quello ben diverso di una valorizzazione della dimensione sensibile dell'esperienza fotografica. Il fotografico si configura così innanzitutto come un insieme di sensazioni, un modo di percepire la macchina che rende possibile la fotografia ma anche, attraverso di essa, il mondo che circonda il fotografo che, proprio grazie a quella macchina, *desidera* vederlo, vuole riscoprirlo. O, più correttamente, lo riscopre. Una riscoperta che, come racconta a modo suo il Polaroid Lab, continua con la stampa fotografica, che consente di riscoprire non tanto il mondano, ma la traccia che ha lasciato dentro lo smartphone. Quella stessa traccia – il ricordo – che, fintanto che l'immagine è intrappolata nel telefonino, non riesce ad emergere, schiacciato da un'attualità senza tempo.

Come spiega Basso riprendendo Husserl, “la percezione di ‘qualcosa’ si dà sem-

pre all'interno di un *flusso* esperienziale che costituisce e delimita un *campo*" (Basso 2002: 49). "Il campo è lo sfondo rispetto al quale 'qualcosa' viene appreso" (*Ibid*), tale campo è costituito quindi da una serie di formanti, ovvero modi di articolare il flusso sensoriale che "dipendono da un interesse tematico" (*Ibid*). Tuttavia, il caso della fotografia mostra bene come tale interesse maturi all'interno di una relazione che il "soggetto" ha con altri "oggetti", e quindi a partire da una o più forme di mediazione. In questo modo si costituisce una corporeità (quella del fotografo) allargata e ri-mediata, in cui il campo percettivo risulta alterato rispetto alla "normalità". Una normalità, sarà chiaro, che non ha nulla di originario o ontologico, e che, anzi, varia al variare della sensibilità che prima la fotografia analogica e poi quella digitale (e prima ancora la pittura) hanno prodotto, la quale adesso viene nuovamente trasformata dalla fusione delle due.

Ma c'è di più perché, come spiega ancora Basso (2002), in sintonia con Husserl, per la semiotica la costituzione dei formanti è influenzata dall'affettività: "il fruitore [dell'arte nel suo caso] si dà come soggetto 'appassionato', vale a dire che la condotta estetica avrebbe alla base fondamentalmente un programma e una posta passionali" (Basso 2002: 51). Nel caso del fotografo la dimensione passionale è debordante. Non soltanto la fotografia è una passione, ma tutti gli oggetti e le esperienze di cui abbiamo parlato vengono continuamente descritte in termini passionali. Nel sito della Lomographic Society, per esempio, uno dei corpi macchina viene presentato così: "Scatta foto analogiche emozionanti e assolutamente autentiche tutto il giorno, tutti i giorni, con la fotocamera a pellicola da 35 mm totalmente sperimentale con obiettivo grandangolare da 21 mm". E ancora "Incredibilmente versatile e unica, la nuovissima pellicola LomoChrome Color '92 è ideale in ogni condizione di luce grazie ai suoi ISO 400 e i suoi colori caratteristici conferiscono un'atmosfera nostalgica ai tuoi scatti". Nostalgia che ritorna nel magazine: "Quello che mi è piaciuto di più è che la grana conferisce una sensazione di nostalgia". Nel caso del Polaroid Lab, benché anche in questo caso si insista sul ricordo, emergono moltissime altre passioni, al punto che in un'intervista Oskar Smolokowski dice: "The biggest thing for us is not so much about whether it's digital or analog, but whether it's human and meaningful."<sup>1</sup>

Sarebbe interessante discutere nel dettaglio il senso che ha citare così insistentemente una passione come la nostalgia, soffermandosi magari proprio quell'ambiguità temporale riconosciuta da Greimas (1986) per cui essa al contempo è rivolta al passato (si ha nostalgia di qualcosa che non è più), ma anche al futuro (la nostalgia di non si sa che cosa). Proprio l'inatteso è infatti alla base dell'esperienza fotografica. Al di là delle singole passioni, quello che è necessario è tenere presente questa dimensione della significazione nell'esperienza fotografica. Non foss'altro per il ruolo che gioca la corporeità al suo interno, e quindi per il modo in cui, attraverso la corporeità, si generano affezioni.

### 7. *Corpi analogici e corpi digitali*

Il corpo, ha spiegato Merleau-Ponty, è un'entità paradossale: è il mezzo grazie al quale percepiamo il mondo ma è anche parte di esso (Merleau-Ponty 1945), inoltre esso è dato ma è anche costruito (Marrone 2001). Nel momento in cui lo si sollecita o lo si altera, tale alterazione si ripercuote sulla dimensione cognitiva, e quindi sul modo in cui si delimita il campo percettivo. Ancora Basso su questo: "il per-cetto è costituzione di significato dato che il formante espressivo e il formante del

contenuto di costituiscono contemporaneamente nel campo percettivo” (Basso 2002: 50). Ma il piano dell’espressione e quello del contenuto si presuppongono vicendevolmente, quindi se accade che la percezione presupponga una valorizzazione, quest’ultima presuppone la prima.

La semiotica delle passioni ha sempre considerato il corpo come il luogo di manifestazione della passione, quella superficie sulla quale le emozioni più forti emergono, alterandolo. L’ira, la gelosia, la gioia, perfino la nostalgia possono, a un certo momento, prendere il corpo, manifestandosi somaticamente in modo diverso. Balbettii, rossori, dimagrimenti, atteggiamenti del corpo sono tutti segnali, spesso del tutto incontrollabili e irriflessi, di una passione. Se vale il principio della presupposizione reciproca, tuttavia, la direzione di questo sommovimento non è univoca. Le passioni non procedono unicamente dall’esterno verso l’interno, dandosi a vedere come espressione di un contenuto profondo, vale anche il contrario. Un abbraccio non è solo espressione di un’intimità preesistente, può contribuire a costruirla.

Stampare una fotografia, doverla quindi collocare, conservare, gettare, insomma toccare; tenere in mano una macchina fotografica di plastica e dovervi caricare all’interno una pellicola dall’odore pungente con la delicatezza necessaria; tenere in mano un apparecchio interamente in metallo di grande valore, rifinito in ogni dettaglio fisico ma contemporaneamente privo di molti dettagli tecnologici; tutto questo implica una serie di gesti molto diversi da quelli a cui il mondo del digitale ci ha abituati. Non migliori né peggiori ma certamente diversi, che ci pongono tanto rispetto alla percezione di noi stessi e del nostro corpo (propriocezione), quanto a quella del mondo che ci circonda (esterocezione) (Pezzini 1998), in una posizione nuova. Nel caso della fotografia stampata, per esempio, non è pertinente soltanto il fatto di poterla toccare ma, come dicevamo, il fatto di doverla collocare da qualche parte, in un album o magari in una cornice, realizzando così delle relazioni interrogative. La passione fotografica, come tutte le passioni, ha bisogno di sensazioni e relazioni, che non necessariamente riguardano la vista. Quando Vivian Maier, la bambinaia fotografa il cui enorme talento è stato scoperto solo dopo la sua scomparsa, scattava le sue fotografie non lo faceva per poterle vedere (Mangano 2019b). Se fosse stato così non si sarebbero trovate migliaia di pellicole non sviluppate fra le sue cose. Non aveva grandi possibilità, questo lo sappiamo, ma se avesse voluto rivedere le immagini che aveva catturato avrebbe scattato di meno e sviluppato di più. Se non lo ha fatto è perché ciò che le dava piacere – la sua, non c’è dubbio, era una passione totale – era scattare. Premere il grilletto e, magari, sentire il suono dello scatto che Barthes descrive come “voluttuoso”. Tenere la macchina in mano, caricarla, andare in giro a cercare una fotografia e infine scattare era ciò che considerava indispensabile per appagare il suo desiderio. L’immagine era un extra non necessario, un completamento che sfortunatamente non poteva permettersi e di cui quindi riusciva a fare a meno.

Il bello, dice Greimas in *Dell’imperfezione* (Greimas 1987), non si oppone al brutto ma all’insignificante. La differenza fra fotografia analogica e digitale non risiede allora nella distanza che separa il vero dal falso o il bello dal brutto, ma nella differenza che separa ciò che è significativo da ciò che non lo è. La significazione però è un processo multidimensionale che coinvolge l’intera corporeità e sollecita azioni e passioni. La semiotica, attraverso i suoi strumenti, può allora aiutare a individuare e sistematizzare tali dimensioni e, facendolo, dire ancora qualcosa di sensato sul senso.



## Bibliografia

- 
- Barthes, Roland  
1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil (tr. it. *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980).
- Basso Fossali, Pierluigi  
2002 *Il dominio dell'arte*, Roma, Meltemi.
- Chéroux, Clément  
2003 *Fautographie. Petit histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now (tr. it. *L'errore fotografico*, Torino, Einaudi, 2009).
- Fabbri, Paolo; Mangano, Dario (a cura di)  
2012 *La competenza semiotica*, Roma, Carocci.
- Floch, Jean Marie  
1986 *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac (tr. it. a cura di D. Mangano, *Forme dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2018).
- Greimas, Algirdas Julius  
1984 *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, in "Actes sémiotiques – Documents", n. 60 (tr. it. *Semiotica figurativa e semiotica plastica* in Fabbri, Mangano 2012, pp. 297-320).
- 1986 *De la nostalgie*, in *Actes Sémiotiques*, n. 39, pp.5-11, ora in Fabbri, Mangano 2012, pp. 373-380.
- 1987 *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac (tr. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988).
- Gunthert, André  
2015 *L'image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel (tr. it. *L'immagine condivisa*, Roma, Contrasto, 2016).
- Latour, Bruno  
1999 *Politiques de la nature*, Paris, La Decouverte; tr. it. *Politiche della natura*, Milano, Raffaello Cortina 2000.
- 2021 *Politiche del design*, a cura di D. Mangano e I. Ventura Bordenca, Milano, Mimesis.
- Mangano, Dario  
2010 *Archeologia del contemporaneo*, Roma, Nuova Cultura.
- 2018a *Che cos'è la semiotica della fotografia*, Roma, Carocci.
- 2018b *Postfazione* a Floch 1986, pp. 107-124.
- 2019a *Ikea e altre semiosfere*, Milano, Mimesis.
- 2019b *This is not Vivian. The Photographer as a form of life*, V/S n. 1/2019, pp. 73-94, Bologna, Il Mulino.
- Marra, Claudio  
2006 *L'immagine infedele*, Milano, Bruno Mondadori.
- 2017 *Che cos'è la fotografia*, Roma, Carocci.
- Marrone Gianfranco  
2001 *Corpi sociali*, Torino, Einaudi.
- Merleau-Ponty, Maurice  
1945 *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard (tr. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore 1965).
-

- Pezzini, Isabella  
1998 *Le passioni del lettore*, Milano, Bompiani.  
Smargiassi, Michele  
2015a, *Un'autentica bugia*, Contrasto, Roma.  
2015b, *Introduzione* a Gunthert (2015).  
Stoichita, Victor  
1993 *L'instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck (tr. it. *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1998).  
2015 *L'Effet Sherlock Holmes*, Paris, Hazan (tr. it. *Effetto Sherlock Holmes*, Milano, Il Saggiatore, 2017).

### Note

- 1 <https://www.one37pm.com/popular-culture/polaroid-ceo-oskar-smolokowski-interview>

## Biografie delle autrici e degli autori

---

### **Michele Amaglio**

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

### **Massimo Roberto Beato**

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

### **Emanuele Crescimanno**

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

### **Maria Del Pilar Martínez**

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

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

### **Joan Fontcuberta**

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

### **Valentina Manchia**

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

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

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

### **Dario Mangano**

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

### **Valentina Mignano**

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

### **Doriane Molay**

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

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

### **Miriam Rejas Del Pino**

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

### **Elisa Sanzeri**

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