

**Carte Semiotiche 2023**

**Fotografia analogica  
e fotografia digitale: un riesame**



la casa  
USHER

Carte Semiotiche  
*Annali 8*

# Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine  
Annali 8 - Settembre 2023

## Fotografia analogica e fotografia digitale: un riesame

A cura di  
Dario Mangano e Miriam Rejas Del Pino

SCRITTI DI  
AMAGLIO, BEATO, CRESCIMANNO, DEL PILAR,  
FONTCUBERTA, MANCHIA, MANGANO, MIGNANO,  
MOLAY, REJAS DEL PINO, SANZERI

la casa  
USHER

Carte Semiotiche  
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine  
Fondata da Omar Calabrese  
Serie Annali 8 - Settembre 2023

*Direttore responsabile*  
Lucia Corrain

*Redazione*  
Manuel Broullon Lozano  
Stefano Jacoviello  
Valentina Manchia  
Angela Mengoni  
Miriam Rejas Del Pino (Segretaria di redazione)  
Giacomo Tagliani  
Mirco Vannoni (Segretario di redazione)  
Francesco Zucconi

CROSS - Centro interuniversitario di Ricerca "Omar Calabrese"  
in Semiotica e Teoria dell'Immagine  
(*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna, Campus di Ravenna,  
Università di Siena, Università Iuav di Venezia)  
SEDE Università degli Studi di Siena  
Via Roma, 56  
53100 Siena

*Copertina*  
Guido Guidi, Ronta 23 Luglio 1980, *Da Lunario*, 1968–1999.  
Tutti i diritti e il copyright per la pubblicazione dell'immagine  
sono di Guido Guidi.  
ISSN: 2281-0757

© 2023 by VoLo publisher srl  
via Ricasoli 32  
50122 Firenze  
Tel. +39/055/2302873  
info@volopublisher.com  
www.lacasausher.it

Carte Semiotiche  
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine  
Fondata da Omar Calabrese

*Comitato scientifico*

Maria Cristina Addis	Università di Siena
Luca Acquarelli	Université de Lyon
Emmanuel Alloa	Universität St. Gallen
Denis Bertrand	Université Paris 8
Maurizio Bettini	Università di Siena
Giovanni Careri	EHESS-CEHTA Paris
Francesco Casetti	Yale University
Lucia Corrain	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Georges Didi-Huberman	EHESS-CEHTA Paris
Umberto Eco †	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ruggero Eugeni	Università Cattolica di Milano
Paolo Fabbri †	Università LUISS di Roma
Peter Louis Galison	Harvard University
Stefano Jacoviello	Università di Siena
Tarcisio Lancioni	Università di Siena
Eric Landowski	CNRS - Sciences Po Paris
Massimo Leone	Università di Torino
Anna Maria Lorusso	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Jorge Lozano †	Universidad Complutense de Madrid
Gianfranco Marrone	Università di Palermo
Francesco Marsciani	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Angela Mengoni	Università Iuav di Venezia
W.J.T. Mitchell	University of Chicago
Pietro Montani	Università Roma Sapienza
Ana Claudia Mei Alves de Oliveira	PUC - Universidade de São Paulo
Isabella Pezzini	Università Roma Sapienza
Andrea Pinotti	Università Statale di Milano
Wolfram Pichler	Universität Wien
Bertrand Prévost	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*

# 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-argentata) 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.

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

### **Elisa Sanzeri**

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