

RIFLESSI

20

*Direttore*

**Tiziana MIGLIORE**  
Università "Ca' Foscari" di Venezia

*Comitato scientifico*

**Paolo FABBRI**  
Libera Università Internazionale degli Studi Sociali "Guido Carli" (LUISS) di Roma

**Silvia BURINI**  
Università "Ca' Foscari" di Venezia

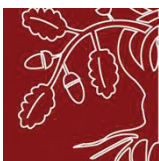
**Jean-Marie KLINKENBERG**  
Université de Liège

**Isabella PEZZINI**  
"Sapienza" Università di Roma

## RIFLESSI

La collana di studi “Riflessi” raccoglie pubblicazioni di semiotica dell’arte, critica e letteratura artistica proposte da ricercatori di università italiane e straniere. Inquadra gli aspetti del visibile da un punto di vista teorico e metodologico. Fonda la sua specificità sull’efficacia della descrizione, che consente l’andirivieni tra pratica e teoria e perciò l’introduzione di concetti e strumenti utili all’analisi delle immagini. Guarda ai processi di enunciazione delle culture in un’ottica differenziale, come risorsa per comprendere, attraverso le immagini, i modi di ibridazione e le strategie del reciproco posizionamento politico.

La collana “Riflessi” propone opere di alto livello scientifico nel campo degli studi di semiotica dell’arte, anche in lingua straniera per facilitarne la diffusione internazionale. Quest’opera, approvata dal direttore, è stata anonimamente sottoposta alla valutazione di due revisori, anch’essi anonimi: uno tratto da un elenco di studiosi italiani e stranieri, deliberato dal comitato di direzione; l’altro appartenente allo stesso comitato in funzione di revisore interno. La revisione paritaria e anonima (*peer review*) è fondata sui seguenti criteri: significatività del tema nell’ambito disciplinare prescelto e originalità dell’opera; rilevanza scientifica nel panorama nazionale e internazionale; attenzione adeguata alla dottrina e all’apparato critico; rigore metodologico; proprietà di linguaggio e fluidità del testo; uniformità dei criteri redazionali. Quest’opera ha ricevuto una valutazione complessiva superiore a 8/10. Le schede di valutazione sono conservate, in doppia copia, in appositi archivi.



Centro  
internazionale  
Scienze  
Semiotiche

La pubblicazione è stata realizzata con il contributo dell'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo – Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali: Storia, Culture, Lingue, Letterature, Arti, Media (DISCUI).

# Rimediazioni

Immagini interattive

Tomo I

*a cura di*

Tiziana Migliore

*Contributi di*

Daniele Barbieri

Pierluigi Basso Fossali

Denis Bertrand

Alfredo Tenoch Cid Jurado

Anne Beyaert–Geslin

José Luis Caivano

Marion Colas–Blaise

Lucia Corrain

Nicola Dusi

Ruggero Eugeni

Paolo Fabbri

Jacques Fontanille

Yves Jeanneret

François Jost

Jean–Marie Klinkenberg

Anita Macaуда

Gianfranco Marrone

Tiziana Migliore

Isabella Pezzini

Alessandro Zinna



Copyright © MMXVI  
Aracne editrice int.le S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Quarto Negroni, 15  
00040 Ariccia (RM)  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-XXXX-X

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: maggio 2016

*A Paolo Rosa,  
al desiderio di azzurro nel virtuale*





## Indice

- 11 *Introduzione*  
Interfaccia-Contenuto  
*Tiziana Migliore*
- 51 Giuditta, il sistema, il plastico, il mondo  
*Daniele Barbieri*
- 63 La remédiation directe : reconfigurations de la scène énonciative en temps réel  
*Pierluigi Basso Fossali*
- 87 Sémiotique de l'écran. De la remédiation à l'immédiation  
*Denis Bertrand*
- 101 Remédiation et Appropriationnisme  
*Anne Beyaert-Geslin*
- 119 La imposibilidad de la inmediatez: el confinamiento en la mediación, hipermediación o remediación  
*José Luis Caivano*
- 129 Las formas visuales de la escritura: entre lo plástico y lo figurativo en la remediación tecnológica  
*Alfredo Tenoch Cid Jurado*
- 151 Énonciation et remédiation. De la peinture à la vidéo  
*Marion Colas-Blaise*
- 167 Lo sguardo discreto: la riproduzione digitale tra opacità e trasparenza  
*Lucia Corrain, Anita Macaudo*

- 187 Il cinema tra disegno e pittura: titoli di testa e di coda, rimediazione e intermedialità  
*Nicola Dusi*
- 205 Remediating the presence. First person shots and post cinema subjectivity  
*Ruggero Eugeni*
- 219 Eseguire originali. Rimediazione e camouflage  
*Paolo Fabbri*
- 231 L'énonciation pratique à l'œuvre dans l'intermédialité et la remédiation  
*Jacques Fontanille*
- 245 Internet capitale du XXè siècle : de la capture des formes à l'industrie des passages  
*Yves Jeanneret*
- 261 Lutttes intermédiales et remédiation de la télévision par les sites d'information  
*François Jost*
- 277 Remédiation, catasémiose et outillage  
*Jean-Marie Klinkenberg*
- 299 Gastronomie et nostalgie  
*Gianfranco Marrone*
- 317 Rimediare la natura. Marc Quinn a Venezia fra conchiglie e biopicture  
*Isabella Pezzini*
- 333 Francis Bacon. De la photographie à la peinture  
*Alessandro Zinna*
- 369 Gli autori

## Introduzione Interfaccia-contenuto

TIZIANA MIGLIORE

C'è una ragione particolare per cui abbiamo scelto di occuparci di “rimediazione”: è la *mentalità* con cui gli operatori di rimediazioni trattano media e immagini. Non si chiedono “che cos'è un medium”, “che cos'è un'immagine”; lavorano su trasformazioni di senso e di sensibilità.

Attraverso queste pratiche tentiamo di comprendere com'è cambiata la cognizione del medium, come cambia il concetto di immagine e come cambiano, perché tutt'uno con essi, esperienza ed interpretazione del mondo. Da sempre la semiotica si occupa di *mediazioni*, cioè non di rapporti diretti di verità fra l'oggetto e la conoscenza, al cospetto dei quali ogni immagine sarebbe solo *parousia*, copia di una copia della verità, ma di rapporti di *pertinenza* fra la conoscenza e i soggetti storico-sociali che la costruiscono e se ne servono (Prieto 1989). La percezione è filtrata da mediazioni. La semiotica guarda perciò con interesse ad attività che aumentano oggi lo spessore del livello di manifestazione del senso rispetto alla sua immanenza. Con l'agentività mediatica del livello di manifestazione è in gioco la riscrittura delle due definizioni strutturaliste del segno: non più la relazione fra un significante e un significato (Saussure), non più la relazione fra un'espressione e un contenuto (Hjelmslev), ma quella *interfaccia-significato*, *interfaccia-contenuto*. *Recto* e *verso*, le facce dello stesso foglio, sono cariche di “contatto”<sup>1</sup>, di inter-enunciazione<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> «Quando diciamo che noi “afferriamo e assimiliamo” qualcosa, indichiamo concretamente il processo che conduce a una cosa attraverso un'altra, elaborandone e chiarendone attraverso più di un senso molti aspetti contemporaneamente. Comincia a rendersi evidente che il

## 1. Playing signs

Per dire il senso servono piani di immanenza<sup>3</sup>. Esperienze di interazione – il “vivere insieme” – fanno da *sostanza* a determinazioni di norme, di valori, di credenze, di passioni, che aggregano queste esperienze in *forme* di vita. Non esiste la “vita” categoria generale *a priori* da cui discendono poi forme di vita. Il “con” viene prima. C’è un “essere con”, fin dalla nascita, che dà luogo a interazioni, negli aspetti dell’accordo e del conflitto, e vivere (come, secondo, per...) ne discende (Fontanille 2015). Le forme di vita, campi in cui si struttura la vita sociale, costituiscono l’ultimo piano di immanenza del senso. Anche in Wittgenstein (1953), da cui il concetto è mutuato, la forma di vita è il gradino ultimo di un’analisi stratificata: la significazione di un’espressione avviene solo nell’uso<sup>4</sup>, come giochi di linguaggio riconducibili a forme di vita<sup>5</sup>. «I giochi» sono infatti «media di comuni-

---

«contatto» non riguarda solo la pelle ma un’azione reciproca dei sensi, e che “restare in contatto” o “mettersi in contatto” implica un fruttuoso incontro dei sensi, la vista trasposta in suono, il suono in movimento, in gusto, in odore. Per molti secoli si definì “buon senso” la capacità tipicamente umana di trasferire una particolare esperienza di un senso a tutti i sensi, e di presentare alla mente il risultato come una cosa continua e un’*immagine unificata*. Di fatto questa *immagine* di un rapporto unificato tra i sensi fu a lungo considerata il segno caratteristico della nostra razionalità ed è possibilissimo che torni ad esserlo nell’era del cervello elettronico». McLuhan 1967, trad. it., p. 66, corsivo nostro. Anche in linea con l’ipotesi di McLuhan, la nostra concezione di immagine rinvia non allo specifico canale *visivo*, ma al *visibile* come dimensione sinestesica, senza una ripartizione fissa dei sensi – vista, udito, tatto... – e in quanto espressioni esterne sensoriali del rapporto con l’interiorità.

<sup>2</sup> «I nuovi media trasformano la maggior parte delle immagini in interfacce-immagine e in strumenti-immagine. L’immagine diventa interattiva, cioè funziona da interfaccia tra l’utente e il computer o altri dispositivi [...]. I nuovi media ci traghettano dall’identificazione all’azione». Cfr. MANOVICH 2001, trad. it. p. 232.

<sup>3</sup> DELEUZE e GUATTARI 1991; FABBRI 1998; FONTANILLE 2015.

<sup>4</sup> Anche verità e falsità sono effetto del consenso e di una convergenza collettivi. Come in Greimas (1980), non si valutano in rapporto a un referente, ma si decidono nella veridizione. «“Così, dunque, tu dici che è la concordanza fra gli uomini a decidere che cosa è vero e che cosa è falso!” – Vero e falso è ciò che gli uomini *dicono*; e nel linguaggio gli uomini concordano. E questa non è una concordanza delle opinioni, ma della forma di vita». Cfr. WITTGENSTEIN 1953, § 241.

<sup>5</sup> «Immaginare un linguaggio significa immaginare una forma di vita». *Ibidem*, § 19. Per Wittgenstein bisogna distinguere le “maniere di agire comuni agli uomini” dalle maniere di agire di tutti gli altri esseri viventi. La capacità di autodescrizione linguistica fissa la frontiera fra gli umani e i non umani, secondo una tensione che ricorda il rapporto fra noosfera e biosfera in Vladimir Vernadskij, fra semiosfera e biosfera in Jurij Lotman: modelli che si rispecchiano l’uno nell’altro e che sono condizione di esistenza e spiegazione di ciò che modelliz-

cazione, estensione delle nostre persone sociali, e non di quelle private» [...], «situazioni escogitate per permettere la partecipazione simultanea di molte persone a qualche schema significativa delle loro vite collettive» (McLuhan 1976, trad. it.: 254).

Relativamente alla propria metodologia, la semiotica ha finora concentrato l'attenzione sui piani di immanenza che sono i segni, i testi, gli oggetti. Nella prospettiva di uno studio esteso alle pratiche, alle strategie e alle forme di vita sono necessari nuovi modelli di descrizione, categorie e strumenti. Ciascuno di questi piani – segni, testi, oggetti, pratiche, strategie, forme di vita – risponde infatti a una semiosi diversa: a morfologie esplicitate da proprietà topologiche, temporali e sequenziali, e a operazioni sintagmatiche dominanti: la chiusura isotopica per segni, testi e oggetti; l'accomodamento del corso d'azione per le pratiche, i concatenamenti tattici per le strategie, un'intenzionalità e una responsabilità sufficientemente stabili per le forme di vita (Fontanille, *op. cit.*: 16). L'occhiale dell'analisi non può essere lo stesso. Da un piano all'altro occorre variare il livello di pertinenza e l'interpretazione, doppia procedura metalinguistica. Si rafforza, con l'indagine delle pratiche, l'importanza di un approccio critico al senso del vivere, individuale e sociale: demistificatore (Barthes) e a buona distanza (Lévi-Strauss).

### 1.1. *Il piano di immanenza delle strategie*

Le rimediazioni costituiscono un grande modello, un *Gedankenexperiment*, per render conto di pratiche e soprattutto di strategie come «pensiero dell'agire e sull'azione» (Poirier 1997: 32). Mostrano il

---

zono. Gli organismi viventi abitano la “biosfera” – zona della crosta terrestre situata sulla superficie del pianeta, al confine; qui accumulano e veicolano radiazioni cosmiche che mutano in energia terrestre attiva: elettrica, chimica, meccanica, termica. Verso il basso la biosfera sfocia nella geosfera, involucro di migrazione degli elementi chimici; verso l'alto sfuma in un terzo grande sistema, la noosfera, dove l'uomo, con la scienza e la tecnica, trasforma l'ambiente. Nell'accezione di Lotman la semiosfera, intesa come continuum, con formazioni, confini e frontiere di vario tipo, è la condizione di esistenza dei linguaggi. Se lo scambio fra biosfera e semiosfera si interrompe, qualsiasi attività termina. «La vita non solo trae linfa da questa interazione, ma addirittura si identifica con essa». Cfr. VERNADSKIJ 1930, p. 3; LOTMAN 1985.

«gioco dei segni» (Bolter e Grusin 1999, trad. it.: 42)<sup>6</sup>, magnificano il carattere sociale del senso nei termini del *linguistic game* di Wittgenstein – atto comunicativo regolato, per comandare o indovinare, chiedere o risolvere problemi (strategie) – ma anche del *play*, della partita irripetibile che si conduce in campo (pratiche). Una sfida inter-enunciazionale, dell'ordine della manipolazione, che implica pressioni retoriche.

“*Inter-enunciazione*” più che “*rienunciazione*”, perché le istanze di discorso che stanno dietro a queste pratiche, umani e non umani, umani e mediatori o delegati tecnologici, sono almeno due e in competizione, e non una e univoca. “*Inter-attori*”. Come nella classica sfida (Greimas 1982), «si costituisce un “*attante duale*”: struttura di senso condivisa sia dall'attore sfidante che dall'attore sfidato i quali, oggettivamente, si vengono a trovare in una condivisione perlomeno di un sistema valoriale, in situazione di complicità oggettiva» (Fabbri e Montanari 2004: 9).

Fontanille indica le rimediazioni come «condizione necessaria per la teorizzazione di un'enunciazione pratica»<sup>7</sup>, di una teoria dell'azione – «*catasemiosi*» – per gli effetti che ha sull'«*anasemiosi*»<sup>8</sup>, sulla percezione e sulla corporeità. Sono cioè le stesse rimediazioni, in quanto strategie, a far capire come funziona l'enunciazione, e non l'inverso. Nella sequenza canonica che Fontanille elabora, la rimediazione si snoderebbe in tre fasi:

una fase di sollecitazione e di eccitazione degli oggetti dell'esperienza per estrarne dei tratti utilizzabili (informazioni, segnali, qualità sensibili o fisiche); una fase di trasposizione di questi tratti e dei prodotti in tratti corrispondenti di un'altra espressione semiotica (trasduzione informatica, proiezione su un supporto, organizzazione plastica...); una fase di manifestazione semiotica, che si traduce con la produzione di una semiotica oggetto sul suo

---

<sup>6</sup> Verosimilmente un tributo all'accezione di «gioco» come medium che c'è in McLuhan (vedi nota 1). Del resto Bolter e Grusin si autoeleggono continuatori del massmediologo canadese. Il sottotitolo del loro *Remediation – Understanding New Media* – ricalca l'*Understanding Media* di McLuhan.

<sup>7</sup> FONTANILLE, “L'énonciation pratique à l'œuvre dans l'intermédialité et la remédiation”. Qui, pp. 231-244.

<sup>8</sup> J.M. KLINKENBERG, “Catasémiose, outillage, remédiation”. Qui, pp. 277-298.

proprio supporto e secondo le proprie regole di organizzazione e di interpretazione<sup>9</sup>.

## 1.2. *Strati di immanenza, strati di manifestazione*

Per Fontanille le enunciazioni pratiche vanno colte il più possibile indipendentemente dalla dimensione testuale (ivi: 233). Certo l'analisi deve saperle scindere variando *modus operandi* e strumenti. Ma vale la pena di chiedersi se questo scarto testualità-pratiche si presenti in forma di "piano", e cioè se testi e pratiche si diano separatamente, o se invece la loro manifestazione abbia più l'aspetto di uno "strato" del senso (l'interfaccia, che tiene insieme e articola enunciativo ed enunciazione, orienterebbe verso la seconda ipotesi). La stessa domanda se l'era posta Hjelmslev (1954, trad. it.: 38-39), insoddisfatto del termine "piano", che dal *Cours* saussuriano in poi fissava espressione e contenuto in compartimenti stagni. Introdotta la coppia forma/sostanza e sondando le analogie di relazioni tra la sostanza del contenuto, la forma del contenuto, la forma dell'espressione e la sostanza dell'espressione, Hjelmslev riteneva che la struttura più adeguata a rendere l'idea della coordinazione fra queste quattro grandezze fosse lo "strato", la stratificazione. Del resto, anche secondo Fontanille (2008, trad. it.: 30), «il concetto di *manifestazione*, cioè la riunione di una forma e di una sostanza, partecipa esplicitamente, in quanto *interfaccia*, al percorso d'integrazione fra piani d'immanenza». In particolare, nel momento in cui si focalizza il ruolo del supporto come interfaccia, si lavora almeno su due semiotiche oggetto. Infatti «la connessione fra due livelli diversi di pertinenza, oggetti e pratiche dedicati all'iscrizione e alla comunicazione di un testo, corrisponde esattamente a ciò che si conviene chiamare *medium*» (ivi: 28, nota 4). Insomma, la pertinentizzazione dell'interfaccia fa sfumare l'opposizione di natura fra testi o oggetti e pratiche, invitando a guardar meglio gli strati della manifestazione. Segni, testi, oggetti, pratiche, strategie, forme di vita non si sovrappongono cumulativamente, ma si manifestano a pasta sfoglia.

---

<sup>9</sup> FONTANILLE, "L'énonciation pratique...., *op. cit.*, p. 242. Traduzioni nostre.

### 1.3. Scommessa del libro

Immagini e media, che sono la retina esterna, nel mondo, dei cambiamenti storici della percezione, non hanno mai viaggiato su binari paralleli. Prima dell'avvento dei media digitali, il medium era in subordine o soggiacente all'immagine. Oggi non è più così. Con la digitalizzazione assistiamo al formarsi di una figuratività *sub specie* tecnologica. Lo «schermo dell'apparire» (Greimas 1987, trad. it.: 57), più o meno diafano, “velato” dalla superficie allo sfondo, è divenuto un'interfaccia, spazio pubblico “terzo” e contingente, fra le forme di vita e i dispositivi, fra le modalità di iscrizione e le produzioni istituzionalizzate e normate. In questa immagine-interfaccia<sup>10</sup> la segnicità della cultura ha il suo campo visibile: *milieu* di co-enunciazioni che disputano, in sincronia o in diacronia. Dove si vede che segnare è un'azione che sta a qualcuno per qualcosa “sotto qualche rispetto o capacità” (Peirce), ma dentro logiche narrative, di prove e competizioni in nome di valori e di valenze.

Finalità di questa antologia – lo ribadiamo – è tentare di comprendere, attraverso le rimediazioni, come il nuovo status del medium riorganizzi l'esperienza. Due obiettivi vi sono collegati.

I) Se è “rimediazione” la pratica mediatica di «riformare un medium» (Levinson 1997) o di «rappresentare un medium all'interno di un altro» (Bolter e Grusin, *op. cit.*), la stessa sovraesposizione del mezzo evita la confusione di regimi. È finalmente possibile, con le ricerche sulla rimediazione, distinguere l'immagine, il suo linguaggio, dal supporto, *hardware e/o software*, in cui si incarna e appare. La rimediazione è un faro che illumina le proprietà del supporto in quanto corpo filtrante.

Vuol dire uscire dalle facili equazioni che “il medium è il messaggio” (semplificazione da McLuhan) o che “il messaggio è il medium” (Castells 2009) e porre il dispositivo, significante e significato, su un piano diverso dall'immagine e dai contenuti che la abitano. Senza

---

<sup>10</sup> «La “faccia” non è altro che l'immagine, l'interfaccia pubblica di un “sé” (sia esso individuo, gruppo o comunità)». Cfr. PARRET 1990, p. 51. Traduzioni nostre. Sui modi in cui l'interfaccia contribuisca a costituire l'azione situata (e l'interazione), cfr. BONSIPE 1993; MATTOZZI 2003.



questa distinzione è difficile capire com'è cambiato il visibile per l'incidenza che su esso ha e ha avuto il medium: «mutamento di proporzioni, di ritmo o di schemi che introduce nei rapporti umani» (McLuhan 1967, trad. it.: 12)<sup>11</sup>. E diventa arduo articolare la relazione fra semantica e pragmatica, che chi fa rimediazioni cura invece continuamente. Nella rimediazione si incrociano infatti saperi esperienziali, incorporati, saperi identitari, relativi alle generalità culturali delle istanze di discorso, saperi critico/tecnici e saperi pratico-procedurali;

II) Le rimediazioni affinano lo studio della “*prassi enunciazione*”, cioè della teoria dell'enunciazione connessa a pratiche e a strategie: a) consentono di guardare meglio alla distribuzione di ruoli fra umano e non umano; b) aiutano a definire il concetto di “competenza narrativa”, esito delle nuove forme di narrazione manifeste, in copresenza. «Si moltiplicano le “*utilities*” che traducono in termini di istruzioni e materializzano in forma di comandi le procedure e i procedimenti tipici dell'enunciazione: scelta di modi, di generi, di punti di vista, di effetti» (Pezzini 2015); c) mostrano che anche le pratiche presuppongono una dimensione cognitiva contrattuale/conflittuale; d) invitano a discernere gli spazi di enunciazione pertinenti: oltre allo spazio enunciato, prodotto discorsivo delle proiezioni operate dagli enunciatori, e agli spazi enunciazionali di inter-enunciazione, perché non c'è enunciazione che non sia già un confronto fra volontà e una misurazione con l'altro, c'è uno spazio di implementazione (Goodman 1984), come spazio estensivo di prestazioni in cui la pratica si radica e si attiva.

Un “realismo” nuovo di zecca sarebbe quello che, anziché insistere sullo iato fra immagini ed esperienza, finzione e realtà, guardasse alle ripercussioni dei media sulla realtà. Nell'interazione uomo-macchina hanno certo un ruolo l'adattamento e le difficoltà con l'apparecchiatura: si danno casi di tensione massima, fino al sentimento di estraneità e all'autoalienazione<sup>12</sup> o, viceversa, di tensione minima

---

<sup>11</sup> McLuhan non ha mai identificato il medium con il messaggio in quanto contenuto. Inventa la formula «il medium è il messaggio» per sostenere la tesi che è il medium a «controllare» e «plasmare» il contenuto, cioè «le proporzioni e la forma dell'associazione e dell'azione umana». *Ibidem*.

<sup>12</sup> W. Benjamin [1935-36], “L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica”, p. 35, in BENJAMIN 2012, pp. 17-73.

e accoppiamento perfetto, fino all'alienazione dal mondo insieme alla macchina – gli occhiali scuri che, abbinati all'Ipod, isolano totalmente dall'esterno. Un'incorporazione che conosce gradi variabili nell'integrarsi di naturale e artificiale<sup>13</sup>. L'uso dei media implica, in proposito, anche una dimensione fiduciaria e passionale – ci si affida e affeziona al medium. Rispetto alle estensioni che queste protesi offrono, alcune competenze somatiche si intorpidiscono, si narcotizzano (McLuhan 1987, § 4). Che proprietà perdiamo o addormentiamo? E, per recuperarle, si prefigura un'eterotopia della disaffezione, della disintermediazione tecnologica? Per altro verso è lecito chiedersi come saranno le immagini di domani. Ci sono buone ragioni per credere nella resistenza della fotografia, anche se la “scrittura con la luce” costituisce ormai solo la fase iniziale del mix grafico. La computerizzazione ha cambiato completamente la struttura interna della fotografia (Finocchi e Perri 2012), che però mantiene quasi intatta la sua “pelle” e sopravvive alle ondate tecnologiche grazie alla sua flessibilità: si presta facilmente a essere mixata con altre foto, con disegni, diagrammi, parole. Chissà, forse questa pelle un giorno si trasformerà, con differenze sensibili sul piano della significazione. «Il modo migliore di predire il futuro è di inventarlo»<sup>14</sup>.

#### 1.4. *Contenuti della raccolta*

Il vantaggio di questa antologia è di offrire un certo numero di strumenti per spiegare il fenomeno della rimediazione. Nel quadro di una semiotica come *metodologia descrittiva per le scienze sociali*, i diciotto contributi del libro esaminano la rimediazione non attraverso visioni puramente speculative, ma nella sua forma empirica, osservando testi e pratiche che la fanno essere e divenire, che le danno cioè ca-

---

<sup>13</sup> «Le protesi tecnologiche a cui sempre più massicciamente deleghiamo la funzione di “sensori delocalizzati” del corpo stanno indubbiamente riconfigurando il territorio dell'esperienza percettiva – se non addirittura la “carne” del mondo – secondo regole, misure e specifiche canalizzazioni selettive». MONTANI 2010, pp. 62-63.

<sup>14</sup> «Don't worry about what anybody else is going to do. The best way to predict the future is to invent it». Alain Kay, da una riunione del 1971 al PARC, il Palo Alto Research Center della Xerox.

rattere di presenza. Di qui si estrapolano concetti e categorie cardine del funzionamento della rimediazione, generalizzabili e trasversali ai diversi ambiti delle culture.

Daniele Barbieri considera il caso del racconto biblico di Giuditta rimediato in pittura. Torna sul rapporto fra livello plastico e livello figurativo nell'immagine e distingue una *presenza all'attenzione*, quando l'immagine appare immediata la prima volta al fruitore, da una *presenza all'analisi*, propria del fruitore critico, che sull'ipermediazione dell'immagine non ha dubbi. Pierluigi Basso analizza lo spettacolo live *Kiss & Cry* (2012), di Michèle Anne De Mey e Jaco Van Dormael, dimostrando che la rimediazione è anzitutto ristrutturazione di un ambiente di circolazione di *valori*. Questo “ambiente” si presenta come campo di reiscrizione di *forme di vita*, naturalmente incerto quanto alle condizioni comunicative, con una trasparenza sempre da negoziare, ricco di risonanze accidentali. Per Denis Bertrand, che fa riferimento a *Denis Décode*, la sua rubrica televisiva sull'immagine mediatica in onda su France 5, è possibile comprendere il processo ricorsivo ed espansivo della rimediazione tramite le fasi della patemizzazione, dell'emozione e della moralizzazione dello *schema passionale canonico*. Anne Beyaert-Geslin indaga invece, con la lente della rimediazione, l'appropriazionismo nelle arti – Walker Evans ripreso da Sherrie Levine a sua volta rimediato da Michaël Mandiberg. Chiarisce così che le trasformazioni del quadro enunciazionale sono correlate alle trasformazioni del *corpo tecnologico* dell'opera: supporti di iscrizione, inquadrature, risoluzioni visive, coloriture. Se José Luis Caivano argomenta contro l'idea di un accesso immediato al reale, cioè a favore dell'impossibilità di trovarsi al cospetto della cosa – la computer grafica, per esempio, non imita la “realtà esterna”, ma altri media, soprattutto la fotografia e il cinema – Alfredo Tenoch Cid Jurado si occupa della rimediazione della scrittura nel rapporto fra tecnologie, livello plastico e unità di significato figurative. Il video *Beauty* (2014) di Rino Stefano Tagliafierro, che “anima” capolavori della storia dell'arte dal XVI al XIX secolo, dà a Marion Colas-Blaise l'opportunità di approfondire l'analisi delle dimensioni *estesica* ed *estetica* della rimediazione, nonché di riflettere

sulla conservazione del patrimonio garantita dalla riproduzione digitale. Sugli effetti della digitalizzazione si soffermano Lucia Corrain e Anita Macaudo, interessate a evidenziare i cambiamenti in atto, nella lettura delle immagini, grazie a modalità esplorative e interrogative come la Digital zoom technology e l'Image Mapping Technology. È in gioco la ridefinizione del postulato greimasiano dell'*operatività*. A seguire, Nicola Dusi ragiona sulle strategie comunicative di alcuni titoli di testa e di coda del cinema digitale – *Sherlock Holmes* (2009) di Guy Ritchie; *Robin Hood* (2010); il prologo di *Melancholia* (2011) di Lars von Trier – marcate dal *crossover* fra disegno o pittura e immagine in movimento: sequenze percettivamente indecidibili forse perché soglie del testo, percorse quindi da tensioni figurali. Ruggero Eugeni ricostruisce la genealogia del First Person Shot (FPS) nella produzione mediatica contemporanea. Tesse una rete di rimediazioni che vanno dal cinema mainstream alle televisioni e videoproduzioni indipendenti, dall'industria del videogame agli audiovisivi d'uso militare e di sorveglianza. Paolo Fabbri attira lo sguardo sul ruolo originale della *copia* nelle rimediazioni. Il caso studio del videogioco *Battlefield 2* (2005), che rimedia lo sketch di Ian MacNaughton *And Now For Something Completely Different* (1971), ripresa del noto *How Not to Be Seen* (1970) dei Monty Python, che è parodia del documentario di propaganda militare *Kill or Be Killed* (1943), porta Fabbri a postulare l'*esistenza segreta* dei testi rimediati nei testi rimediatori, camuffati fino alla sparizione. Secondo Alessandro Zinna l'uso di foto illustrative nella pittura di Francis Bacon risponde al medesimo scopo: è differenza e ripetizione, ripetizione e *deformazione*, per custodire un segreto: comporre un autoritratto da ermafrodito. Jacques Fontanille intende la rimediazione come campo privilegiato e condizione per teorizzare un'*enunciazione pratica*, per cogliere cioè l'organizzazione della prassi enunciazionale a regime e in autonomia dal livello di pertinenza dei testi. È il passaggio – secondo Jean-Marie Klinkenberg – dall'*anasemiosi*, campo in cui il senso si produce nelle relazioni dei viventi con gli stimoli del mondo, alla *catasemiosi*, campo del senso come azione sul mondo, dove intervengono, per la sua trasformazione, utensili, tecniche, strumentazioni, ma anche comandi, compiti e op-

zioni. Il tema trattato da François Jost – come cambia la gestione dell’informazione nei siti Internet rispetto alle reti televisive: il rapporto al tempo, l’idea di medium, la tensione narrativa, la rimodulazione della notizia in tv per divergenza dalla notizia nel Web – rende conto significativamente dei modi di esplicitarsi di questa prassi. Per Yves Jeanneret la rimediazione va vista nella più ampia prospettiva di un’economia politica della comunicazione: archiviazione come industrializzazione delle predilezioni semiotiche, gadgettizzazione delle forme, desingularizzazione degli usi. Ma uno dei pregi della rimediazione è di riuscire a *determinare* e a precisare questi universi di discorso dai bordi frastagliati. Lo prova Gianfranco Marrone con l’analisi del film di animazione *Ratatouille* (2007), dove a essere rimediata è la critica gastronomica dei giorni nostri e la presa estetica che vi è connessa. Isabella Pezzini li chiama “casi limite di rimediazione”. Nella serie di sculture *The Archaeology of Art* (2013), gigantesche conchiglie in bronzo, descrive le operazioni compiute da Marc Quinn per innestare la tecnologia su dati “naturali”. Il DNA è in piena forma.

## 2. Il medium? Un aiutante” proppiano

Fino alla metà degli anni Settanta il medium, costituente della funzione fatica della comunicazione (Jakobson), era classificato fra le tecniche: un “mezzo”, appunto, strumento asemiotico che doveva assicurare il contatto verbale. Di questo canale, un tubo di passaggio, si avvertiva l’esistenza solo nei casi di rumore, di disturbo nella comunicazione (“*noise*”), il che era comunque solo una variabile del processo. Eppure già Benjamin (1935-36) aveva allargato di molto lo spettro di possibilità, indicando condizioni sia naturali sia artificiali di manifestazione del medium, cioè da un lato corpi e fluidi trasparenti o semitrasparenti (etere, aria, acqua...) – i “*media diaphana*” dei trattati medievali e moderni di ottica – dall’altro tecniche in grado di “filtrare” e “modulare” la realtà – *Apparat* (il singolo apparato), *Apparatur* (l’apparecchiatura). Sono media, secondo Benjamin:

le *forme espressive* della lingua e della pittura (la linea, la macchia, il colore); le *forme di rappresentazione* elaborate nel tempo dagli stili storico-artistici; *dispositivi tecnici* sviluppatasi tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento come fotografia, cinema, radio e telefono; *media ottici* che affondano le loro radici nei secoli precedenti (*camera obscura*, lanterna magica, fantasmagoria, panorama, diorama, telescopio, microscopio, stereoscopio); *strutture architettoniche*, domestiche e urbane, capaci di configurare in modo storicamente variabile la distinzione tra il vicino e il lontano, l'interno e l'esterno (l'arredamento *dell'intérieur* delle case borghesi ottocentesche, gli spazi dei *passages* parigini, i sistemi di illuminazione urbana, l'architettura di vetro promossa da scrittori visionari come Scheerbarth e da architetti come Gropius e Le Corbusier), fino alle sostanze capaci di provocare artificialmente delle alterazioni percettive (una su tutte: l'hashish) e quell'*entità atmosferica* che per Benjamin è l'*aura*: quella «guaina», «alone», «alito», «cortina» al tempo stesso nebulosa, sfumata e luminosa che gli sembrava avvolgere internamente la cultura borghese dell'Ottocento (Pinotti e Somaini 2012: X-XI).

Al lungo elenco si aggiunge la memoria, ritenuta «non uno strumento, ma il medium stesso di ricognizione del passato. È il medium di ciò che si è esperito, allo stesso modo in cui la terra è il medium in cui sono sepolte le città antiche»<sup>15</sup>. Benjamin ha il merito di aver saldato il legame fra media e sensibile, sulla linea che va da Marx (1844), che pensava l'emancipazione di tutti i sensi attraverso organi sociali estensori di organi individuali<sup>16</sup>, a Georg Simmel (1903), che li considerava un'«intensificazione della vita nervosa», fino alla lettura del medium come protesi (McLuhan 1964). Nell'ambito della biopolitica anche le riflessioni sul dispositivo (Foucault 1975; Deleuze 1989; Agamben 2006) hanno destato un'attenzione diversa per le tecniche.

---

<sup>15</sup> W. BENJAMIN [1932], «Scavare e ricordare», in BENJAMIN 2012, p. 363. Astrid Erll e Ann Rigney hanno studiato il ruolo della rimediazione nella formazione della memoria collettiva. Con la conclusione che «ricordare è un processo performativo più che riproduttivo del passato». Cfr. ERLL e RIGNEY, a cura di, 2009, p. 2.

<sup>16</sup> Lo cita Benjamin in un frammento dei *Passagenwerk*. Cfr. BENJAMIN 2002-2011, IX, p. 724, frammento X Ia, 2. Torna sull'argomento più tardi e definisce le rivoluzioni un'innervazione di media trasformati in organi della collettività. È la «seconda tecnica» (BENJAMIN 1935-36, trad. it., p. 26), che prende la via dell'«inconscio ottico» (ivi: 43) quando porta alla luce regioni inesplorate del visibile, con un potere rivelatore anche in senso psicanalitico o medianico. In questo la teoria di Benjamin fa la differenza rispetto all'idea di un prolungamento unicamente fisico del medium. È intensiva oltre che estensiva. Non si limita a riconoscere ampliamenti del campo visivo al di là dei limiti angusti del nostro occhio.

La funzione fàtica, di contatto, si è trasferita dal piano di immanenza alla manifestazione. E pratiche metalinguistiche come il remix, l'intermedialità e la rimediazione hanno innalzato lo status del medium a "pellicola" dell'interattività.

Allo stato attuale le molte declinazioni e inflessioni del concetto – mezzo, canale, filtro, dispositivo, pellicola, interfaccia, ambiente – necessitano di un chiarimento, per evitare l'effetto *passepourtout*. C'è un minimo comune denominatore che permette di definire, goodmanianamente, "quando è medium", escludendo ciò che non soddisfa certe condizioni? Nei termini di una semantica strutturale e narrativa si può dire che è medium ciò che esercita la funzione di "adiuvante". Fra i personaggi tipo della fiaba Vladimir Propp aveva individuato «l'*aiutante*»: esseri viventi – un uomo, uno spirito, un animale – oppure oggetti accomunati dalla stessa identità funzionale: aiutare l'eroe nella sua ricerca. «La sfera d'azione dell'aiutante comprende: il trasferimento dell'eroe nello spazio, la rimozione della sciagura o della mancanza; il salvataggio dalla persecuzione, l'adempimento dei compiti difficili; la trasfigurazione dell'eroe» (Propp 1928, trad. it.: 85). «L'*indicazione della via* è funzione dell'aiutante» (ivi: 87, corsivo ns.) e a volte, come con la baba-jaga, si diventa aiutanti dopo essersi presentati come donatori ostili (*ibidem*). Notando che anche gli oggetti assumono questa funzione, Propp distingue «*aiutanti magici*» (umani) e «*mezzi magici*» (non umani), «grandezze equivalenti» e che «operano in modo identico» perché – modalità che entrambi possono prendere in carico – «*il potere agisce come un essere animato*» (ivi: 88, corsivo nel testo). È un aiuto che consiste, secondo Propp, non solo nell'eseguire azioni favorevoli all'eroe, ma anche nell'insegnargli il da farsi, nell'addestrarlo e ammaestrarlo (ivi: 133), cioè nel dargli istruzioni d'uso, competenze<sup>17</sup>. L'aiutante è un intermediario sia pragmatico sia cognitivo. La sua prima funzione è lo spostamento dell'eroe in un altro regno, il «trasferimento, un trasporto in volo coprendo enormi spazi» (Propp 1984, trad. it.: 1974). Attributo fra i più importanti è «la

---

<sup>17</sup> Benjamin sottolinea la dimensione preparata dell'*Apparat* e dell'*Apparatur*, derivati entrambi dal latino "apparatus" (PINOTTI e SOMAINI 2012, XV). Considera inoltre i «*training*» e i «*test*», cioè le condizioni di sollecitazione e di verifica a cui l'individuo è sottoposto da parte dell'*Apparatur* tecnica. W. BENJAMIN [1935-36], "L'opera d'arte...", cit., pp. 30-32.

preveggenza» (Propp 1928, trad. it.: 89, corsivo ns.). Poteri principali dei media ancora oggi.

### 2.1. *Il medianico del medium*

La semiotica greimasiana, che a partire da Propp ha elaborato una teoria della narratività, ha contemplato, fra le categorie attanziali, accanto a soggetto/oggetto e destinante/destinatario, anche la coppia *adiuvante/opponente*. L'adiuvante è un «ausiliante positivo quando questo ruolo è assunto da un attore diverso dal soggetto del fare: corrisponde a un poter-fare individualizzato che, sotto forma di attore, porta il suo aiuto alla realizzazione del programma narrativo del soggetto; è il contrario paradigmatico dell'opponente (che è l'ausiliante negativo)» (Greimas e Courtés 1979, voce “adiuvante”). Con il termine “ausiliante”, inoltre, si definisce espressamente «la competenza modale del soggetto equivalente alle modalità del *poter-fare* e del *non-poter-fare*» (ivi, voce “ausiliante”).

Greimas ha introdotto e mantenuto la categoria, che nelle sistematizzazioni successive è scomparsa, l'aiutante integrato alla sfera del destinante, l'opponente integrato alla sfera dell'anti-soggetto (Bertrand 2000, trad. it.: 182). Si è mal interpretata la lettura di Propp. Il fatto che funzioni e attributi dell'aiutante possano essere assimilati dall'eroe non giustifica l'eliminazione della categoria. Propp ribadisce che non sono importanti i personaggi, ma i ruoli, quando scrive che l'eroe «se la cava senza alcun aiutante, quasi fosse l'aiutante di se stesso» (Propp, *op. cit.*: 88-89). Aggiunge anzi, subito dopo, che «viceversa l'aiutante esplica talora le funzioni specifiche dell'eroe. Oltre a W [inizio della reazione: il cercatore acconsente o si decide a reagire] è caratteristica di quest'ultimo *soltanto* la reazione all'operato del donatore, ma qui egli è spesso *sostituito dall'aiutante*» (ivi: 89). Quindi, secondo Propp, la mediazione ha più valore dell'azione decisiva e «non esiste oggetto che in date circostanze non possa avere una connotazione magica» (Propp 1984, trad. it.: 74). Non marcando più la



funzione dell'aiutante, se ne è persa la caratura, come si è persa, nelle culture, la caratura *medianica* del medium<sup>18</sup>.

L'assenza è dovuta forse a un imbarazzo della civiltà occidentale nell'ammettere i poteri del medium sulla propriocezione. Hans Belting (2001, cap. I) si è soffermato sugli effetti di "incarnazione" e di "animazione" nello spazio sociale che i media assicurano alle immagini e su una certa incontrollabilità fisica della mediazione tecnica. Il medium è ciò che garantisce presenza, fra i viventi, ad agenti incorporei. Benjamin ha distinto lo *Zeichen* – pittura in quanto linea del disegno – dal *Mal* – pittura in quanto medium, la macchia colorata che emerge «come nelle stigmate di Cristo» (l'innocenza) o «nel rossore (la colpa)», «ingresso di una forza superiore»<sup>19</sup>. Attraverso il *Mal* si manifesta una trascendenza che può essere quella dell'interiorità rispetto alla superficie del corpo o del divino rispetto all'umano, come nelle tradizioni dell'occultismo e dello spiritismo, dove il *medium* indica colui che comunica con l'aldilà. Certo, per spiegare questa visione, la definizione del medium come «modo in cui si organizza la percezione umana, non condizionata soltanto in senso naturale, ma storico»<sup>20</sup> è insufficiente. E rischia di far sembrare impertinenti o marginali le note sul colore: «un colore netto, senza passaggi, che pure gioca in innumerevoli sfumature, umido, cancella le cose nella colorazione dei loro contorni, un medium, puro accidente privo di sostanza, vario e tuttavia monocromo, un colorato colmare l'infinito uno per mezzo della fantasia»<sup>21</sup>. Bisogna riconoscere al medium un tratto marcato e invariante, cioè il ruolo narrativo di *intermediario*, condizione imprescindibile della sua costituzione e dell'ascrizione al suo status.

## 2.2. "Small optics", "big optics"

Questo ruolo pone il problema del rapporto prossemico con il percepito, cioè dell'organizzazione mereologica dell'interfaccia

---

<sup>18</sup> Benché artisti come Man Ray, Andy Warhol e Sigmar Polke l'abbiano evidenziata. Cfr. MIGLIORE 2012.

<sup>19</sup> BENJAMIN [1917], "Sulla pittura ovvero *Zeichen* e *Mal*", in BENJAMIN 2012, pp. 95-99.

<sup>20</sup> BENJAMIN [1935-36], "L'opera d'arte...", cit., p. 21.

<sup>21</sup> BENJAMIN [1915], "L'arcobaleno. Dialogo sulla fantasia" p. 92, in BENJAMIN 2012, pp. 87-93.

nell'istruire le posizioni degli utenti. Se l'immediatezza è il contrario dell'ipermediazione, avviene per il numero e il tipo di filtri che incontra la percezione. È qui che lo studio sulla prassi enunciativa può avanzare proficuamente, convocando lo schema della persona /identitario-prossimale-distale/ (Rastier 1997) e adattando ai comportamenti con il non-umano la tipologia di distanze di Edward Hall (1966) – zona intima, tra 0 e 45 cm; zona personale, tra 45 e 120 cm; zona sociale, tra 120 e 350 cm; zona pubblica, oltre i 350 cm. Tutta la trattazione benjaminiana del superamento dell'unicità mediante la riproduzione poggia proprio sull'idea dell'oggetto vicino, da possedere, e della liberazione dalla guaina, dall'involucro che lo avvolge. L'aura è un medium ipermediato *vs* lo choc della trasparenza meccanica. Le cose, però, sono un po' più complesse di così. La riproducibilità riarticola al suo interno il contrasto, graduale e non discreto, fra immediatezza e ipermediazione. Ci torneremo. Allo stesso modo che nei passaggi dall'ottico al tattile all'aptico e a ritroso, i media danno adito a transizioni e attraversamenti nello spazio e nel tempo.

Paul Virilio (1992), drastico, si è interrogato sulle tecnologie della teleazione e della telepresenza, che annullano le distanze fisiche, a suo avviso sradicando i modelli familiari di percezione della cultura occidentale. Introduce le espressioni “*small optics*” e “*big optics*” per sottolineare la rilevanza di questo cambiamento. Il concetto di “*small optics*” si basa sulla prospettiva geometrica comune alla visione umana, alla pittura e al film, che implica le distinzioni tra vicino e lontano, tra un oggetto e l'orizzonte su cui si staglia. Il concetto di “*big optics*” indica la trasmissione elettronica in tempo reale delle informazioni, che, secondo Virilio, elimina totalmente la dimensione dello spazio. Sostituisce alla visione, sempre più incorporata, una tattilità anche in grado di distruggerlo. Teleazione e telepresenza, però, si esercitano anche nelle “*small optics*”. L'uso di Maps/street view di Google, del GPS e dei navigatori segue ancora questa logica, in maniera non nociva e con un'interpretazione locale dello spazio, fra nomadismo e territorializzazione<sup>22</sup>. Così le nuove tecnologie di ripresa del mondo recuperano e va-

---

<sup>22</sup> «L'uomo con l'i-phone genera la città con l'i-phone», nelle direttive della sua percezione e della sua utilizzabilità. *Smart cities*, dove il soggetto è il risultato di valenze dello spazio. Cfr. MARRONE 2013.

lorizzano uno dei media più sfruttati nella storia della cultura visuale: la prospettiva albertiana appunto, in quanto quadrettatura, interposta tra l'occhio e l'oggetto, che campiona il luogo a intervalli regolari, esplorandolo dal continuo al discreto e potenzialmente fino alla dimensione dei "pixel"<sup>23</sup>.

### 3. Rimediazioni

Un medium non opera mai in maniera isolata. Nel collegarsi ad altri media, inaugura relazioni di tipo molto diverso. La rimediazione non è l'intermedialità, che non è il remix. Quali sono le peculiarità delle pratiche di rimediazione?

#### 3.1. *Correzioni imperfette*

Si può chiamare "rimediazione" un genere di traduzione intersemiotica<sup>24</sup> che ha per oggetto non i linguaggi espressivi (codici), ma i media, il filtro dei supporti (canali). Principio base dell'evoluzione dei media digitali, la rimediazione riprende e si appropria di media precostituiti e li restituisce secondo il *ductus* predicativo del nuovo medium<sup>25</sup>. Svela cioè le dinamiche di un'asimmetria di potere fra i media. Non è una pratica che concerne soltanto i media digitali, benché il "software culturale" abbia enormemente ampliato e arricchito le possibilità di assemblaggio: di media, tecniche, metodi di lavoro, modali-

---

<sup>23</sup> Cfr. CORRAIN e MACAUDA, qui, pp. 167-186.

<sup>24</sup> "I media come traduttori" è il titolo di uno dei capitoli de *Gli strumenti del comunicare*. Per McLuhan «tutti i media sono metafore attive in quanto hanno il potere di tradurre l'esperienza in forme nuove [...], di tradurre l'esperienza nei nostri sensi» (MCLUHAN 1967, trad. it., p. 62). In questa cornice va inquadrata la tesi del massmediologo che «il "contenuto" di un *medium* è sempre un altro *medium*» (McLuhan 1964, trad. it.: 16): nella traduzione la sostanza del contenuto di un medium si trasferisce nella sostanza dell'espressione di un altro, che lo rimedia. Sulla traduzione intersemiotica cfr. DUSI e NEERGARD 2000. La rimediazione mette in luce soprattutto la risemantizzazione che ogni traduzione comporta, nel guadagno e nella perdita di proprietà. Un brusco aumento di informatività del sistema culturale (LOTMAN 1993). Vengono però in mente anche i teorici del Rinascimento, per i quali tradurre era *non tam reddere quam certare* (Ermolao Barbaro).

<sup>25</sup> È chiaro dunque che la rimediazione concerne i media in quanto supporti, e non le istituzioni a monte che li fabbricano e diffondono per un pubblico.

tà di espressione (Manovich 2010). La copia su scala ridottissima del quadro di Vermeer *La lezione di musica* (1662), costruita dallo storico e critico d'arte Philip Steadman per provare la naturalezza dell'uso della prospettiva in Vermeer, è a tutti gli effetti una rimediazione, pur trattandosi di un modello che esiste nello spazio fisico. Qui la realtà è il “mezzo”, l'adiuvante, l'intermediario per rappresentare il dipinto, ma il tipo di processo è comunque una rimediazione, che va, al contrario, dai segni alla realtà.

Paul Levinson (1997), nella sua rotta teleologica per cui i mezzi di comunicazione si sviluppano antropicamente, usa il termine “rimediazione” per indicare come un medium ne riformi un altro – “*remederi*” dal latino “curare”, “riparare”, “riportare in salute”. Applica ai media la teoria della conoscenza oggettiva di Karl Popper (1972), soprattutto per la parte che riguarda «la capacità di criticare e rivedere le idee, alla luce dell'osservazione della loro performance» (Levinson, *op. cit.*: 105, trad. ns). Funzione terapeutica della cultura. I media, come noi, correggerebbero e si correggerebbero, non per apportare un miglioramento in assoluto, ma per far progredire la rete di sfide nel rimediare ai nuovi problemi che ogni rimediazione pone in essere (ivi: 111, trad. ns.)<sup>26</sup>. Rimedi locali, dunque: provvisori, transeunti<sup>27</sup>.

Se c'è un'estetica propria di queste pratiche, è quella dell'imperfezione descritta da Greimas (1987): «E se al posto di un'ambizione totalizzante che cerca di trasfigurare la vita intera e mette in gioco l'insieme dei percorsi del soggetto, si potesse procedere alla parcellizzazione dei suoi programmi, alla valorizzazione del dettaglio vissuto?» (ivi, trad. it.: 73). Non concerne forme, ma «dispiegamenti» (ivi: 16), «dissimmetrie» (: 71) e «investimenti progressivi» (: 40). L'«attesa dell'inatteso» (: 66), «le due storie, reale e immaginaria, unite da una cornice spaziale comune» (: 47), «lo stabilirsi istantaneo

---

<sup>26</sup> «Per i sistemi sociali e per i fenomeni socio-culturali, le innovazioni strutturali consistono, in generale, non già nella loro presunta esistenza “ontologica”, ma nel fatto che tali innovazioni vengano osservate e “trattate” – ricorsivamente – negli stessi processi di comunicazione interni a questi sistemi sociali». Cfr. LUHMANN 1984, trad. it., pp. 253-255.

<sup>27</sup> «Come la scrittura e la stampa hanno aiutato a fissare idee – in entrambi i significati del verbo – così la fotografia è venuta a salvare le immagini del mondo. Hanno tutte procurato rimedi, necessariamente imperfetti per via degli aspetti del pensiero e dell'esistenza che ci affliggono con il loro inesorabile passaggio». LEVINSON, *op. cit.*, p. 106, trad. ns.

di un nuovo “stato di cose”, semplice sregolamento della percezione» (: 55), che prevede però anche la «ricaduta nell’anestesia» (: 63).

L’azione correttiva della rimediazione interessa Jay David Bolter e Richard Grusin (1999) soprattutto nella misura in cui evidenzia una competitività di pratiche. Può non perseguire il miglioramento, ma in ogni caso presuppone la dipendenza del medium incorporato dal medium che lo incorpora. In funzione delle strategie, le discontinuità effetto di questa cattura possono essere assorbite, rimodellate o enfatizzate. Kindle, lettore di libri elettronici, assorbe il libro cartaceo; il collage e il fotomontaggio delle avanguardie enfatizzano, per contrasto, la trasparenza costruita del quadro; la tomografia a raggi X rimodella la pittura.

Grazie alle rimediazioni, media rimedianti e media rimediati durano: come nell’evoluzione biologica, sopravvivono e riescono a riprodursi, con mutazioni locali della specie<sup>28</sup>. In questo senso la rimediazione è anche una riprova della tendenza neobarocca del postmoderno. Non solo perché si fonda sul recupero non finito di media dearcheologizzati, ricomposti a livello enunciazionale per apparire in forme nuove, in genere sotto un’alta fedeltà tecnica, ma per uno spostamento che ha l’aspetto della «deriva della storia, con oggetti che assumono il carattere di “essere sempre qui”» (Calabrese 1987: 190).

### 3.2. *Inter-enunciazione, ricorsività, rezione*

Nelle pratiche di rimediazione la dimensione enunciazionale perde i tratti di individualità e di singolarità – l’assunto del mantenimento di uno status identitario (Migliore 2010) – per rivelare il mutamento nel

---

<sup>28</sup> «Solo se gli organismi producono mutazioni alcune delle quali sono adattamenti a mutamenti imminenti, e così implicano la mutabilità, essi possono sopravvivere; e in questo modo troveremo, finché troviamo organismi viventi in un mondo in mutamento, che quelli cui capita di vivere sono abbastanza ben adattati al loro ambiente [...]. E tuttavia il metodo dei tentativi e dell’eliminazione degli errori, che conduce a tutto ciò, si può dire che non sia un metodo empirico, ma appartenga alla *logica della situazione*. Questo, penso, spiega (forse un po’ troppo brevemente) le componenti logiche o *a priori* del Darwinismo». Cfr. K. POPPER 1972, § 16, “Schizzo di un’epistemologia evoluzionistica”, p. 99. Manovich parla giustamente di fenomeni di “*crossover*”, quando il mix fra media è talmente profondo da dar vita a un nuovo medium. «L’incrocio tra due specie ne genera una terza». Cfr. MANOVICH 2010, trad. it., pp. 120-121.

tempo e/o la co-occorrenza di più istanze discorsive. La rimediazione è una manovra che nasce interattiva e ricorsiva: è eristica e gerarchica<sup>29</sup>. Qui si vede la differenza con altri tipi di sintassi fra i media. Mentre l'intermedialità implica la combinazione e il remix la loro commistione, la rimediazione si fonda su una relazione sintattica di «selezione» o di «reggenza»<sup>30</sup>: un medium ripete e subordina un altro medium per inglobarlo, riformattarlo e presentificarlo. La rimediazione è propriamente ricorsiva e non iterativa, dal momento che l'iteratività «riproduce, sull'asse sintagmatico, grandezze identiche o comparabili, situate sul medesimo livello d'analisi» (caso dell'intermedialità e del remix), mentre la ricorsività riguarda «la ripetizione di grandezze situate stavolta a dei livelli differenti di una stessa gerarchia» (Greimas e Courtés 1979, trad. it., voce "iteratività"). In questa manipolazione metariflessiva, dirottatrice dell'analisi dalle forme dell'enunciazione enunciata alle prassi di enunciazione, il medium si staglia chiaramente sull'immagine. L'interfaccia, espressione dell'*agentivity* della rimediazione, assicura la tenuta dei due strati del discorso, enunciativo ed enunciazionale, concomitanti ma distinguibili.

Alcuni *minima* epistemologici consentono il dialogo con Bolter e Grusin: 1) la tesi che la rimediazione, lungi dall'essere una «verità estetica universale», è una «pratica di gruppi specifici» (Bolter e Grusin, *op. cit.*: 43); 2) l'andirivieni fra teoria e analisi, che permette ai due studiosi di formulare la rimediazione come un concetto non isolato, ma interdefinito – rimediazione, ipermediazione, immediatezza –

---

<sup>29</sup> Ci sembra utile in proposito la distinzione fra interazione e interattività. «L'interattività è un'interazione intercettata: il processo di interazione tra due o più soggetti e tra i soggetti e la macchina è registrato da un dispositivo tecnologico digitale. Le tracce di questa relazione, sotto forma di informazioni, sono depositate in una banca dati, persistono al di là del momento e al di fuori del contesto in cui sono state prodotte e sono accessibili e rielaborabili in qualsiasi momento». Cfr. BALZOLA e ROSA 2010, p. 93. Corsivo nel testo.

<sup>30</sup> Louis Hjelmslev ha proposto una classificazione delle dipendenze. Oltre alle «*interdipendenze*», «dipendenze reciproche in cui un termine presuppone l'altro e viceversa», nella «solidarietà» (fra i termini di un processo) o nella «complementarità» (fra i termini di un sistema) – che sarebbe la classe dell'intermedialità – prevede le «*dipendenze unilaterali o determinazioni*», «dipendenze in cui un termine presuppone l'altro e non viceversa» – classe della rimediazione. Chiama «*selezione*» o «*reggenza*» la determinazione fra i termini di un processo e «*specificazione*» la determinazione fra i termini di un sistema. Cfr. HJELMSLEV 1943, trad. it., pp. 28-29.

lo vedremo; 3) un'allergia allo storicismo progressista e alle ricerche sulle origini, rimpiazzate dall'attenzione per le risonanze storiche e per gli eventi nei quali, grazie ai quali e contro i quali queste risonanze si formano. Il riferimento esplicito è alla genealogia di Foucault (1977), nell'ottica di un'archeologia della rimediazione; 4) il rifiuto di processi di "sublimazione" da un medium all'altro (l'*Aufhebung* di Hegel, es.: strutture storiche preesistenti come il paganesimo sublimato all'interno di nuovi sistemi come il Cristianesimo) o dell'idea determinista, accolta invece da Benjamin, che in ogni medium precedente si prefigurano virtualmente il medium successivo<sup>31</sup>. La posizione di Bolter e Grusin a riguardo è antitetica, se vecchi media possono rimediare di nuovi; 5) la prova, attraverso la rimediazione, che mediazione e realtà sono inseparabili. «Non esiste nulla prima o al di fuori dell'atto di mediazione. Ma la mediazione è la rimediazione della realtà perché i media stessi sono reali e perché l'esperienza dei media è il soggetto della rimediazione» (Bolter e Grusin, *op. cit.*: 88).

### 3.3. Rimediazioni e mediazioni semiotiche

Per Bolter e Grusin tutte le forme di mediazione sono rimediazioni. Ogni atto di mediazione dipende da altri atti di mediazione perché «ogni medium è qualcosa che risponde a, ridispone, compete e riforma altri media» (ivi: 81-82). Urge un chiarimento: davvero non c'è differenza fra mediazione e rimediazione? Più sopra (§ 2) si è enucleato il tratto distintivo dell'oggetto o fenomeno medium: la sua funzione narrativa di adiuvante, il ruolo di intermediario. Non ne consegue però che mediazione e rimediazione coincidano o siano lo stesso tipo di pratica.

Anzitutto il livello di azione in cui si collocano non è lo stesso. La mediazione rileva di una dimensione discorsiva, campo della tattica, mentre la rimediazione si situa in una dimensione metadiscorsiva e retorica, campo della strategia. Questo diverso livello è il risultato di sintassi diverse: si parla di "mediazione" quando si è davanti a rela-

---

<sup>31</sup> «Fra pittura su tavola e una carta geografica non esiste passaggio né mediazione. Ma in ogni disegno è virtualmente contenuto il principio della proiezione di Mercatore». BENJAMIN [1935-36], "L'opera d'arte...", *cit.*, p. 62.

zioni di coordinazione – attanti adiuvanti di altri attanti; si parla di “rimediazione” quando la relazione è gerarchica – media che subordinano altri media, mettendoli in *abîme*. *Dulcis in fundo*, la mediazione prescinde dalla condizione di base della rimediazione, che è il *rappor- to concorrenziale* fra almeno due media. Perché vi sia mediazione bastano un soggetto e un adiuvante, come da Propp in poi. La mediazione non ha le proprietà di riflessività o di ricorsività (ripetizione e ripresa) né presuppone un atto di esplorazione nella sfera mediatica.

#### 4. L'immagine *sub specie* tecnologica

L'andirivieni fra teoria e analisi, ovvero la propensione a un metodo empirico, porta Bolter e Grusin a descrivere la rimediazione non in astratto, ma attraverso le due strategie apparentemente opposte che la articolano o «doppia logica della rimediazione»: l'*ipermediazione* – messa in trasparenza dei media – e l'*immediatezza* – opacità dei media. La moltiplicazione dei media è controbilanciata dalla cancellazione delle tracce di mediazione. Ovviamente questa “immediatezza” è un'ideologia, insieme di convinzioni, che si esprime in modo diverso a seconda dei tempi e delle culture, per l'apparenza di un accesso ai fatti senza tramite ermeneutico<sup>32</sup>. Di norma quanto più è riuscita, tanto più dipende da un'estrema ipermediazione, è frutto di una costruzione ipermediata. I due autori fanno l'esempio del simulatore di volo nei giochi elettronici. «Proprio come in una vera cabina di pilotaggio il giocatore deve saper leggere i quadranti e premere i giusti comandi. Come nei veri aeroplani, l'esperienza di gioco è il lavorare con un'interfaccia: l'immediatezza di questa esperienza è pura ipermediazione» (Bolter e Grusin, *op. cit.*: 35)<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Sulle accezioni della trasparenza cfr. AA.VV. 2013.

<sup>33</sup> «Pensiamo al caso di un pilota d'aereo che deve colpire un dato bersaglio: tale “attore” sarà inserito quindi in un “essere ibrido” che incarna vari programmi narrativi ed è “concatenato” a diversi altri programmi di azione, incapsulati a loro volta in una macchina; questi programmi di azione sono più o meno condivisi da entrambi, uomo e macchina, sono attuati da “delegati attanziali”, dotati di ruoli, vale a dire di competenze diverse. (Si tratterà, ad esempio, di una acquisizione di un “sapere” e di un “dover fare” da parte del pilota, un suo “delegare” alla macchina certe competenze, un “informare”, da parte della macchina, il pilota di date co-



In termini di gusti e di effetti di senso, l'immagine nei secoli ha oscillato fra ipermediazione e immediatezza, tanto che è possibile, con un salto, confrontare la miniatura medievale e un'applicazione multimediale basata su pulsanti e finestre. L'aspetto dell'immagine è dipeso dalla costruzione stessa dell'interfaccia: trasparente nelle "finestre" di interazione con l'utente – e quindi eterogenea per via della stratificazione enunciativo-enunciazionale e mereologicamente frammentaria – oppure opaca, con uno spazio simulativo, saturo, immersivo e fluido, senza soluzione di continuità. Due esempi di rimediazione per ciascuna di queste strategie: da un lato Google Maps accresce il carattere performativo della mappa, già ipermediato; dall'altro Google Glass trasforma in "libera" realtà aumentata una passeggiata in città, la visita di un museo o di una mostra. Illusione e decostruzione si alternano, simili alla struttura campo-controcampo nel cinema (Manovich 2001, trad. it.: 262). E non mancano casi di ibridazione: la pittura olandese del Seicento, combinando diversi tipi di informazioni e di conoscenze sul mondo, fungeva sia da mappa sia da rappresentazione (Alpers 1983).

In Occidente l'arte realista e illusionista ha in generale nascosto il medium della pittura – la superficie piatta, la forma del supporto, le proprietà dei colori – come elementi negativi da riconoscere solo implicitamente o indirettamente (Greenberg 1966). Anzi, gran parte della pittura a olio ha funzionato come un medium invisibile (Bryson 1983). Fa lo stesso oggi la realtà virtuale, grazie all'automatizzazione delle tecniche di produzione della prospettiva lineare e al lavoro su spazi illusionistici in trompe-l'œil. Certo il fotorealismo prodotto al computer deve scendere a patti con la percezione umana. Rimedia le tecniche fotografiche anteriori per offrire un'immagine sintetica sempre più dettagliata e compatta, che segnala agli spettatori quanto fosse irrealistica l'immagine precedente; ma, per non sembrare artificiale, riduce la sintesi al livello di risoluzione dell'occhio umano. Vanno usati dei trucchi per diminuire la perfezione della nuova immagine, troppo reale rispetto alla visione umana (Manovich 2001, trad. it.: 254-255).

---

gnizioni, un "fare", prima "cognitivo" e poi "decisionale" e così via, sino alle interazioni con il controllo del volo, ecc... Cfr. FABBRI e MONTANARI, *op. cit.*, p. 12.

L'arte contemporanea legittima invece il medium come elemento positivo. Ha sostituito al "guardare attraverso" (l'oggetto rappresentato) il "guardare a" (Lanham 1993). Si presenta rappresentando il medium, offrendolo in superficie come "rappresentazione trasparente". Collage e fotomontaggi, per esempio, creano un'esperienza ipermediata: il collage mette in discussione l'immediatezza della prospettiva pittorica, mentre il fotomontaggio sfida l'immediatezza della fotografia, invita a guardare ai vari pezzi disposti e montati in superficie. *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, il celebre collage su carta di Richard Hamilton, è l'emblema di questo enunciare il processo di costruzione e rendere lo spettatore consapevole delle mediazioni in quanto tali. C'è da prendere sul serio l'idea che «mentre gli ingegneri cercano di mantenere l'illusione della trasparenza nella progettazione e nel perfezionamento delle nuove tecnologie, gli artisti esplorano il significato dell'interfaccia stessa, usando le varie trasformazioni dei media come se fossero la loro tavolozza» (Rokeby 1995: 133).

#### 4.1. Implementazioni sensibili. "Totale della battaglia"

Le nuove tecnologie retroagiscono sugli studi di semiotica del visibile e legano in modo imprescindibile l'apparire di un'immagine, nei suoi strati figurativo, plastico e figurale, alla teoria dell'enunciazione. L'immagine incarna i processi dei corpi, non *a priori*, che la percepiscono (Hansen 2004). Svela la sua natura di interfaccia sensomotoria, forma e sostanza ibride di umano e piattaforma digitale. Spesso la focalizzazione diviene interna e la messa in prospettiva, grazie a dispositivi che consentono il *first person shot*, è mobile e in soggettiva o il punto di vista è invertito, collocato dentro l'immagine e fuori dal "me" di riferimento: è possibile, per lo spettatore partecipante, essere una molecola, il cappellaio matto o la teiera, una goccia d'acqua in movimento. Nelle rimediazioni *embodiment* e immersione sono favoriti da immagini sinestesiche, a dispetto di quanto si trascuri il sensorio, vista a parte, perfino nelle teorie sui nuovi media (Dyson 2009). Sinestesia non vuol dire coalescenza di sensi, ma polisensorialità anch'essa competitiva. A certe condizioni, come nella rimediazione di Michael Moore delle immagini dell'11 settembre (*Fahrenheit 9/11*, 2004), il sono-

ro, in forza di un deliberato oscuramento della scena, risulta più efficace del visivo (Montani 2010: 9).

Così il senso del racconto si sposta dal baricentro del prodotto finito alla sua riapertura tramite le implementazioni che lo attivano per un pubblico. Si prolunga e prende vita nei movimenti e nelle aspettualizzazioni passionali dell'utente, co-enunciatore. Pensiamo alla videoambientazione di Studio Azzurro *Totale della battaglia*, che sviluppa, in un'interfaccia mutante<sup>34</sup>, significanti e significati de *La battaglia di San Romano* (1438) di Paolo Uccello, precisamente il pannello del trittico smembrato oggi agli Uffizi, il *Disarcionamento di Bernardino della Ciarda*. Una rimediazione che funziona come strategia di rilettura critica dell'opera e rovesciamento del parere negativo di Bernard Berenson (1954, trad. it.: 85): «si ha il senso d'assistere ad uno schieramento di automi i cui gesti meccanici ad un tratto sono rimasti paralizzati per via di qualche inceppamento dell'ordigno».

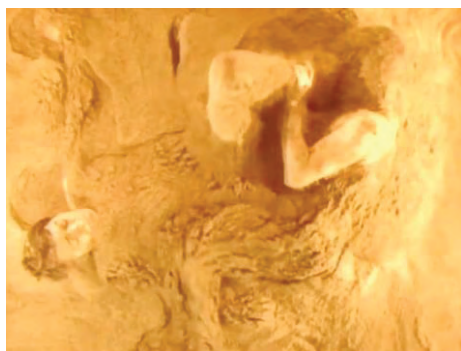
L'ambiente sensibile, nei due lunghi corridoi e nella sala centrale del Baluardo S. Paolino di Lucca, “ripara” il medium della pittura mostrando che l'inceppamento non è dovuto al dispositivo, ma alla follia percettiva della guerra:

In questi automi inceppati, fissati come in uno scatto fotografico, in questa quantità di flash che frantumano e spezzano lo scontro d'armi c'è tutta la follia della macchina da guerra e allo stesso tempo tutto il suo fascino torbido e perverso che avviene sempre ogni qualvolta gli scatenamenti ciechi vengono ricomposti dentro un incardinamento matematico-geometrico, come ben sanno gli appassionati cultori di wargames. Questo *campo totale della battaglia* si configura come un insieme di frammenti, disorganico e confuso, ancora tutti da montare. È l'occhio dell'osservatore che decide di riconoscere il percorso delle immagini, che stabilisce liberamente il proprio montaggio (Paolo Rosa in AA.VV. 1999).

---

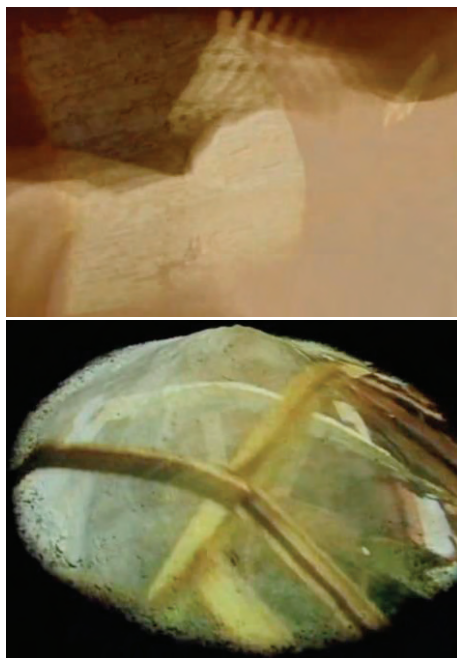
<sup>34</sup> Per sua costituzione l'immagine elettronica è mutante. Non occupa lo spazio di una superficie, come una fotografia o un fotogramma, ma vive nella durata di un'intera scansione di linee in successione, sequenze di impulsi elettrici. Ogni linea è formata da pixel colorati, riuniti in una cornice così da creare un pannello simile a un mosaico. Esiste dunque soprattutto nel tempo, sintesi di un insieme di forme lungo un processo di mutazione. E' «anamorfosi cronotopica» (MACHADO 2001), deformazione nel tempo.

Quanto era *in nuce* nell'incantata aspettualità del quadro, *Totale della battaglia* lo esibisce. Rimpiazza la fruizione individuale con un evento collettivo in cui crearsi misure dello spazio e del tempo di relazione. Il percorso si snoda in quattro fasi: *Clamori*, *Mischia*, *Mucchi*, *Visione Sbloccata*. All'ingresso si vedono immagini statiche proiettate dall'alto sul terreno e che marcano una serie di piccoli scavi (*Clamori*). Sensori acustici, captando il passaggio dei visitatori, le mutano in piccole coreografie filmiche. Dalla terra – acqua, terra e foglie, campo dello scontro – affiorano guerrieri fantasmatici che combattono e poi tornano a reimmergersi nell'apparente quiete dei sepolcri (Figg. 1-2). I rumori della lotta si interfacciano con le voci, i battiti di mani e le estensioni prossemiche dei visitatori in un frastuono corpo a corpo che li tuffa nell'esperienza della guerra. «Installazione è luogo in cui stare dentro la narrazione» (Valentini 1996: 175).



Figg. 1-2. Studio Azzurro, *Totale della battaglia* (1996)

Sulle mura e intorno al pilastro centrale scorre intanto la ripresa video dell'intrico di figure del quadro (*Mischia*, Fig. 3). Studio Azzurro sfrutta il *lag* e lo *slow motion* per ottenere scie nei luoghi che i corpi, in movimento, attraversano. Alternanze, sovrapposizioni e apparizioni impreviste annebbiano e polverizzano la scena. Nel corridoio di uscita si incontrano *Mucchi* di terra che presentano immagini fisse di soggetto diverso: armature, tessuti, utensili. Vi si improntano, per urtare ed esplodere, cataste di oggetti (Fig. 4). L'impronta conserva il gesto tattile della pittura<sup>35</sup>, mentre sul piano della finzione i cumuli elettronici restituiscono il ricordo dei residui che erano al momento dei *Clamori* e della *Mischia*, prima di trasformarsi in macerie.



Figg. 3-4. Studio Azzurro, *Totale della battaglia* (1996)

<sup>35</sup> «Quando si proietta su un legno o su un tappeto che si riempie di impronte, si esalta una matericità che è propria della pittura. In qualche modo si recupera il calore di questo linguaggio e il piacere di una tecnica che ha segnato gran parte della storia dell'arte. In questi ultimi lavori è stata forte l'impressione di realizzare qualcosa di simile a certi cicli di affreschi, naturalmente trasferiti in una contemporaneità che ha differenti presupposti e nuove tecniche espressive». P. ROSA in "Creare ambienti sensibili", intervista di A. LISSONI a P. ROSA, in VALENTINI, a cura di, 1996, p. 176.

La *Battaglia di San Romano*, allegoria di ogni guerra, è una confluenza simultanea di fasi, tra «il presente sempre limitato, che misura l'azione dei corpi come cause e lo stato delle loro mescolanze in profondità (*Kronos*), e il passato e il futuro essenzialmente illimitati, che raccolgono alla superficie gli eventi incorporei in quanto effetti (*Aiôn*)» (Deleuze 1969, trad. it.: 60). Occorre letteralmente “analizzarla”. *Clamori*, *Mischia* e *Mucchi*, che la articolano, si oppongono fra loro in modo semisimbolico: *Vita* (gli scavi), *Evento* (le mura) e *Memoria* (i cumuli). Sulla terra si combatte, dalla terra nel caos si levano fumi e vapori, alla terra ritornano gli esiti, come macerie. Rispetto alle posizioni dei visitatori, la correlazione, per fasci di categorie, è:

incavo/in basso/proiezione dall'alto su un piano orizzontale : pianeggiante/in alto/proiezione frontale su un piano verticale : convesso/piano rialzato/proiezione dall'alto su un piano obliquo

::

vita (*kronos*, presente corporeo) : evento (*aiôn*, presente vuoto)<sup>36</sup> : morte e memoria

Funziona se si considera anche la diversa qualità delle immagini. Perciò:

denso: trasparente: improntabile

::

vita (*kronos*): evento (*aiôn*): morte e memoria

L'ultima tappa del percorso (*Visione sbloccata*, Fig. 5) è un invito a riesaminare il “totale della battaglia”. Ci si trova di fronte a un'enorme versione digitale del pannello quattrocentesco, che anticipa e mette in scena le abduzioni necessarie a ricostruire la struttura narrativa del dipinto. Alcuni pezzi del quadro, prelevati e zoomati in avanti, si mutano in ritagli video dell'installazione, emblematici delle tre fasi, *Clamori*, *Mischia* e *Mucchi*.

---

<sup>36</sup> L'Evento costituirebbe il termine complesso di transizione tra la vita e la morte. È la *mischia* a tradurre del resto l'idea della battaglia come «luogo critico, «impassibile, indifferente alle determinazioni dell'interno e dell'esterno, dell'individuale e del collettivo, del particolare e del generale, distinta dalle sue effettuazioni temporali [...] Evento nella sua essenza». DELEUZE 1969, p. 94.



Fig. 5. Studio Azzurro, *Totale della battaglia* (1996)

La battaglia così è discretizzata senza essere sottratta alle sue turbolenze interne, con un montaggio dinamico che dà al quadro, retrospettivamente, la sua regolamentazione simbolica e allo spettatore la possibilità di una presa di coscienza sulla percezione confusa del tempo in guerra.

#### 4.2. *La prestazione semiotica*

Diremo allora che *Totale della battaglia* rimedia il quadro di Paolo Uccello per farlo sentire testimonianza veridica del fatto reale “guerra”? Certo, anche. La rimediazione ha, fra i suoi programmi d’azione, la «prestazione referenziale», il riagganciare il reale nella sua brutale fragranza (Montani 2010: 8). A patto però di convenire che questo reale può benissimo esistere ma, senza i linguaggi, senza le immagini, senza cioè mediazioni rappresentative o presentative, “riproduttive” o “costruttive”, rimane sconosciuto. L’irriducibile alterità del rappresentato, l’irriducibile differire dal reale (*ibidem*: 13), non sono il punto di arrivo per dichiarare la resistenza della realtà alla non saturazione, ma il punto di partenza per tradurla e quindi conoscerla. La prestazione referenziale ha effetto all’interno di una prestazione che è *semiotica*: autentica l’immagine nei processi di significazione che fanno essere quel reale tale per qualcuno.

Per sapere quando un oggetto, unico o in serie, è autentico, occorre distinguere il suo essere numericamente determinato – l’*identità nu-*

*merica*, che è immutabile e non divisibile, denota l'oggetto in quanto individuo – dal fatto di presentare una o un insieme di caratteristiche – *identità specifica*, mutabile nel tempo e divisibile. L'accertamento osservativo si ha non attraverso l'*identità numerica*, che è passibile solo di domande e risposte secche – «è vero o falso?» «Sì/No» – ma nei processi di puntualizzazione dell'*identità specifica*. Quanto più precise sono le caratteristiche che definiscono l'oggetto (*thick description*), meno probabile è che questa identità si ritrovi in un oggetto numericamente diverso. Condizione necessaria, benché mai sufficiente, perché l'oggetto sia autentico. Serve apprenderne la “ricetta di produzione”, che qualifica l'oggetto in base al modo in cui è stato prodotto, ma anche usato: il suo «*pedigree*», rivelato da una serie di discorsi su di esso (Prieto 2015: 28).

#### 4.2.1. I “non originali”

L'approccio di Prieto è particolarmente interessante per stabilire valore e valenza dei testi rimediatori – *target* – rispetto ai testi rimediati – *source*. Attribuendo al collezionismo e a interessi di mercato il mito creato intorno all'originale e quindi la confusione fra “oggetto di collezione” e “oggetto d'arte”, Prieto ritiene opera d'arte degna di questo nome qualunque *invenzione* venga realizzata (dall'inventore) o eseguita (da altri) quando è prodotto un oggetto provvisto dell'*identità specifica* che la costituisce. L'*identità numerica* non conta al momento dell'*invenzione*. Sebbene *a posteriori* l'originale sia «un oggetto, per forza numericamente determinato, che è stato prodotto o meno dall'autore stesso, ma la cui produzione è stata decisa da lui e che egli ha riconosciuto come una realizzazione riuscita di tale opera, in quanto provvista dell'*identità specifica* che la costituisce» (*ibidem*: 32), le sue realizzazioni altrettanto originali – i restauri, per esempio: gli originali evolvono nel tempo e cambiano nella Storia – e non originali vanno valutate alla luce di come richiamano o trasformano l'*identità specifica*. Fra le esecuzioni non originali dell'opera c'è la *copia*, che si serve dell'originale come *segnale* e cerca apposta le caratteristiche della sua *identità specifica* pertinenti per la sua realizzazione. E c'è la *riproduzione*, più recente della *copia*, che utilizza l'originale dell'opera come *matrice*, come mezzo materiale per restituire il mag-



gior numero di caratteristiche dell'originale, indipendentemente dalla loro pertinenza. In questo senso la copia presuppone un'interpretazione dell'originale, la riproduzione no, anche se gli strumenti adoperati sono resi "sensibili" soltanto a certi "parametri" dell'originale e a un certo tipo di arte (*ibidem*: 36-37).

#### 4.2.2. Riproduzioni d'oggi

Prieto si era fermato qui. Con le immagini digitali, che pure avallano la tesi della differenza esecutiva "per segnale" e "per matrice", lo status della riproduzione cambia: non è più qualificabile *tout court* come "non originale" né manca in essa l'attività interpretativa. Le nuove tecnologie ci costringono a riformulare le nostre veridizioni. Un esempio paradigmatico è il facsimile in scala 1:1 delle *Nozze di Cana* del Veronese (6,77 x 9,94 m), eseguito dall'artista britannico Adam Lowe e dal suo gruppo, Factum Arte (Madrid), all'avanguardia nella ricostruzione e riproduzione digitale di opere artistiche<sup>37</sup>. L'opera è stata collocata nel luogo di origine del dipinto, il refettorio palladiano del monastero di San Giorgio a Venezia, prima che i commissari francesi dell'esercito napoleonico, nel 1797, lo staccassero, lo tagliassero in sei parti, lo arrotolassero e trasferissero al Louvre. Il telero si trova ancora qui, di fronte alla *Gioconda* che lo oscura, nonostante gli accordi del congresso di Vienna, un'eloquente campagna del Canova, un'iniziativa diplomatica tentata anni fa da Vittore Branca a Parigi. Lowe ha studiato lo spazio del refettorio e ha compiuto una ricerca filologica sulla storia del dipinto, negli archivi della Réunion des Musées Nationaux a Versailles. Per lui si è trattato di produrre un facsimile che rendesse leggibile il quadro, non solo restituendolo al contesto dove era nato, ma tenendo conto delle trasformazioni avvenute: un esercizio comparativo, con l'originale e le copie realizzate nel tempo, ma anche con gli interventi di restauro che l'hanno preceduto. L'opera è il frutto di una scansione di due mesi effettuata al Louvre, su un'asta telescopica a otto centimetri di distanza dal quadro, senza contatto. Factum Arte ha anche scattato fotografie a colori e multispettrali (fino a 2700 scatti singoli), per cogliere gli strati di pittura so-

---

<sup>37</sup> Cfr. MIGLIORE 2007; FABBRI 2012.

vrapposti: pentimenti e rifacimenti, autografi o allografi, impercettibili a occhio nudo. E, tramite operazioni artigianali, che richiedono una competenza e un saper fare “all’antica”, con ricette e materiali analoghi a quelli usati da Veronese, ha preparato campioni di colori confrontati con la superficie pittorica. Una speciale stampante ha messo insieme i dati relativi ai colori, alle linee e ai rilievi della tela. La mostra *Il miracolo di Cana. L’originalità della ri-produzione* (2007), organizzata nella stessa sede dalla Fondazione Giorgio Cini, offre una panoramica completa di tutta la fase preparatoria.

La simulazione è talmente sofisticata, nel rispetto della trama del dipinto, delle pennellate, delle imperfezioni, che originale e riproduzione non sono distinguibili *de visu*. Ad esempio la superficie delle *Nozze di Cana* è irregolare, a causa delle complesse vicende (in uno dei restauri il quadro è stato “tirato”, per cui risulta più basso e più lungo di come l’aveva concepito Veronese). Il facsimile lo è altrettanto. Ma non per capriccio di clonazione. La spettrografia monitora le condizioni del telero così bene da dimostrare che la nostra concezione della sua originalità è completamente diversa da quella originaria del Veronese: nei secoli la superficie è stata tagliata (lo si vede), stuccata e ritoccata più volte, molte parti sono state grattate, si sono avute sostituzioni di colori. Factum Arte, che ha voluto non tramutare l’originale in una riproduzione di se stesso, arroccandosi al momento in cui il telero è stato concluso – punto fisso dell’originalità – bensì cercarne le caratteristiche che rendono specifica la sua identità, in trasformazione, ha riparato, nel facsimile, i danni arrecati dai restauri scorretti, ma rendendo al contempo manifesta la storia del quadro, cominciata a partire da quel punto fisso.

Ciò detto, il facsimile in sé è, da molti punti di vista, più vero o ormai diversamente vero dall’autentico. Oltre ai vari interventi invasivi che hanno irrimediabilmente cambiato l’aspetto dell’originale, la non banale dislocazione spaziale gli ha sottratto molti tratti – l’enorme tela era murata, tenuta dalla calce, a un’altezza superiore ai due metri da terra e illuminata da finestre poste a destra e a sinistra del refettorio<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> «Trasferire l’opera ha significato portare via gran parte della sua celebrità. Senza l’architettura, senza il gioco di luci e di ombre creato dal dispositivo architettonico, l’opera non ha più lo stesso potere [...]. Quadro e architettura erano un unico insieme». J.M.W. TURNER [1811], in ZIFF 1963, pp. 138-139.

Oggi al Louvre è invece racchiusa da una cornice dorata, postuma, appesa ad altezza d'uomo e illuminata da una luce zenitale. «Quale delle due opere è la più originale? L'originale falsificato dal contesto museale o il facsimile “verificato” dal contesto originale»? (Fabbri 2012). Paradossalmente è con la riproduzione che *Le nozze di Cana* recuperano l'*aura* benjaminiana, una gaia ariosità nella “concordanza ideale e progettuale” tra Veronese e Palladio.

A proposito delle trasformazioni temporali subite dagli “originali”, Lowe (2007a) fa notare che se il telerò fosse stato spostato a Londra anziché a Parigi, le sue sembianze oggi non sarebbero le stesse. L'esempio che offre – la differenza tra i pannelli de *La battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, uno al Louvre, un altro alla National Gallery di Londra, un altro ancora agli Uffizi – soggetti nel tempo a interventi che hanno prodotto risultati disparati, aggiunge carattere critico alla videoinstallazione di Studio Azzurro: chi accusa le nuove tecnologie di falsificare il vero dimentica i troppi tentativi “manuali” di dis-autenticare le opere, anche smembrandole. Il facsimile di Lowe e *Totale della battaglia* sono “restauri” riparativi del senso dei rispettivi originali. Manuale o digitale, conta sempre come si usano le immagini (Gombrich 1999), come si fanno convergere mezzi e fini.

## Riferimenti bibliografici

- AA.VV., *Semiotica dei nuovi media*, a cura di G. COSENZA, n. monografico di *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 2003, 94-95-96.
- , *Il miracolo di Cana. L'originalità della ri-produzione*, a cura di G. PAVANELLO, catalogo della mostra a San Giorgio Maggiore, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Cierre, Verona 2007a.
- , *Intermedialité visuelle*, a cura di S. BADIR e N. ROELEN, *Visible*, 3, PULIM, Limoges 2007b.
- , *La transparencia*, número especial de la *Revista de Occidente*, julio-agosto, nn. 386-387, 2013.
-

- , *Apocalittici e integrati. 50 anni dopo*, a cura di A.M. LO RUSSO, DeriveApprodi, Roma 2015a.
- , *La trasparenza engaña*, a cura di M. ALBERGAMO, Biblioteca Nueva, Madrid 2015b.
- AGAMBEN G., *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.
- ALONSO ALDAMA J., MARRONE G., PEVERINI P., PEZZINI I., *Narratività e media, Documenti di Lavoro del Centro Internazionale di Linguistica e Semiotica*, nn. 320-321-322/B.
- ALPERS S. [1983], *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino 1984.
- BALZOLA A. e ROSA P., *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*, Feltrinelli, Milano 2010.
- BASSO P., “Les espaces de l'énonciation sous la sollicitation de leurs vides : le discours comme optimisation de l'expérience”, in M. COLAS-BLAISE, L. PERRIN, G. TORE, a cura di, *L'énonciation aujourd'hui*, Lambert-Lucas, Limoges 2016.
- BELTING H. [2001], *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma 2011.
- BENJAMIN W., *Opere complete*, 9 voll., a cura di E. GANNI, Einaudi, Torino 2002-2011.
- , *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. PINOTTI e A. SOMAINI, Einaudi, Torino 2012.
- BERENSON B. [1954], *I pittori italiani del Rinascimento*, Rizzoli, Milano 2009.
- BERTETTI P., *Lo schermo dell'apparire*, Esculapio, Bologna 2013.
- BERTRAND D. [2000], *Basi di semiotica letteraria*, a cura di G. MARRONE e A. PERRI, Meltemi, Roma 2002.
- BOLTER J. D. e GRUSIN R. [1999], *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, a cura di A. MARINELLI, Guerini e Associati, Milano 2002.
- BONSIEPE G., *Dall'oggetto all'interfaccia*, Feltrinelli, Milano 1993.
- BRYSON N., *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven 1983.
- CALABRESE O., *L'età neobarocca*, Laterza, Bari 1987.
- CASTELLS M. [2009], *Comunicazione e potere*, Università Bocconi, Milano 2014.

- CORRAIN L., *Il velo dell'arte. Una rete di immagini tra passato e contemporaneità*, La Casa Usher, Firenze 2016.
- DELEUZE G. [1969], *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1997.
- , [1989], *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007.
- DELEUZE F. e GUATTARI F. [1991], *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002.
- DYSON F., *Sounding New Media. Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, University of California Press, Berkeley 2009.
- DUSI N. e NERGAARD S., *Sulla traduzione intersemiotica*, numero monografico di *Versus*, nn. 85/86/87, gennaio-dicembre, 2000.
- DUSI N. e SPAZIANTE N., *Remix-remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi 2006.
- DUSI N., *Dal cinema ai media digitali. Logiche del sensibile tra corpi, oggetti, passioni*, Mimesis, Milano 2015.
- ERLL A. e RIGNEY A., *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, De Gruyter, Berlin 2009.
- EUGENI R., *Semiotica dei media: le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma 2010.
- FABBRI P., *La svolta semiotica*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- , “La riconcezione semiotica”, Prefazione a GOODMAN 1984, IX-XXXIII, 2010.
- , “Sulle immagini giuste”, in PERRI e FINOCCHI 2012.
- , “Punti di vista e identità artistiche”, Introduzione a PRIETO 2015, pp. 9-17.
- FABBRI P. e MONTANARI F., “Per una semiotica della comunicazione strategica”, *E|C, Rivista dell'Associazione Italiana di Semiotica*, luglio 2004, pp. 1-27.
- FINOCCHI R. e PERRI A., *No reflex. Semiotica ed estetica della fotografia digitale*, Graphofeel, Roma 2012.
- FONTANILLE J., *Figure del corpo*, Meltemi, Roma 2004.
- [2008], *Pratiche semiotiche*, ETS, Pisa 2010.
- , *Formes de vie*, Presses Universitaires de Liège 2015.
- FOUCAULT M. [1975], *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1993.
- FOURMENTRAUX J.-P., *Art et Internet: Les nouvelles figures de la création*, CNRS Éditions, Paris 2005.
- , a cura di, 2012, *L'Ère post-média. Humanités digitales et cultures numériques*, Hermann, Paris.

- GOMBRICH E. [1999], *L'uso delle immagini*, Leonardo Arte, Milano 1999.
- GOODMAN N. [1968], *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976.
- [1984], *Arte in teoria arte in azione*, a cura di P. FABBRI, et al. EDIZIONI, Milano 2010.
- GREIMAS A.J. [1980], “Il contratto di veridizione”, in Id., *Del Senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano 1984, pp. 101-110.
- [1982], “La sfida”, in Id., *Del Senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano 1984, pp. 205-215.
- [1987], *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo 1988.
- GREIMAS A.J. e COURTÈS J. [1979], *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. FABBRI, Bruno Mondadori, Milano 2007.
- GREENBERG C., “Modernist Painting”, in G. BATTCKOCK, a cura di, *The New Art*, Dutton, New York 1966, pp. 101-110.
- HALL E. [1966], *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano 1968.
- HANSEN M. B. N., *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2004.
- HJELMSLEV L. [1943], *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968.
- [1954], *La stratificazione del linguaggio*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, Pratiche, Parma 1981, pp. 35-72.
- LANDOWSKI E. [2005], *Rischiare nelle interazioni*, Franco Angeli, Milano 2010.
- LANHAM R., *The Electronic Word: Democracy, Technology and the Arts*, University of Chicago Press, 1993.
- LATOUR B. e LEMONNIER P., a cura di, *De la préhistoire aux missiles balistiques. L'intelligence sociale des techniques*, La Découverte, Paris 1994.
- LEVINSON P., *The Soft Edge: A Natural History and Future of the Information Revolution*, Routledge, London 1997.
- LOTMAN JU., *La semiosfera*, Marsilio, Venezia 1985.
- , *La cultura e l'esplosione*, Feltrinelli, Milano 1993.
- LOWE A., “Il facsimile delle *Nozze di Cana* di Paolo Veronese”, in AA.VV., 2007, pp. 105-133.

- LUHMANN N. [1984], *Sistemi sociali*, Il Mulino, Bologna 1989.
- MACHADO A., “Anamorfofi cronotopiche, o la quarta dimensione dell’immagine”, in P. BASSO, a cura di, *Modi dell’immagine*, Esculapio, Bologna 2001, pp. 1-11.
- MANETTI G., *La teoria dell’enunciazione. Le origini del concetto e alcuni recenti sviluppi*, Protagon, Siena 1998.
- MANOVICH L. [2001], *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002.
- [2010], *Software culture*, Olivares, Milano 2010.
- MARIN L. [2001], *Della rappresentazione*, a cura di L. CORRAIN, Mimesis, Milano 2014.
- MARRONE G., *Figure di città. Spazi urbani e discorsi sociali*, Mimesis, Milano 2013.
- MARX K. [1844], *Manoscritti economico-filosofici*, a cura di N. BOBBIO, Einaudi, Torino 2004.
- MATTOZZI A., “Mediazioni ed enunciazioni. Semiotica, scienze sociali, nuovi media”, in AA.VV. 2003, pp. 177-198.
- MCLUHAN M. [1964], *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano 1977.
- MIGLIORE T., “Una nuova aura. Il facsimile delle *Nozze di Cana* di Paolo Veronese”, *Progetto Restauro*, ottobre 2007, Il Prato, Firenze, pp. 41-46.
- , “Arrangiamenti e compromessi del plurale nell’enunciazione fotografica”, in AA.VV., *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, numero monografico di *E|C*, vol. 7/8, Editore Nuova Cultura, Roma 2010, pp. 146-156.
- , “Per interposti media. *El Tiempo* tra Sigmar Polke e Francisco Goya”, in AA.VV., *Diafano. Vedere attraverso*, a cura di C. CASARIN e E. OGLIOTTI, ZeL Edizioni, Treviso 2012, pp. 58-67.
- MOHOLY-NAGY L. [1925], *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino 2010.
- MONTANI P., *L’immaginazione intermediale*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- , *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Cortina, Milano 2014.

- PARRET H., “La rationalité stratégique”, in A. BERRENDONNER, H. PARRET, a cura di, *L'interaction communicative*, Peter Lang, Berne-Frankfurt am Main-New York-Paris 1990, pp. 47-69.
- PEZZINI I., “La competenza narrativa in rete”, *Il lavoro culturale*, 23/11/2015, <http://www.lavoroculturale.org/competenza-narrativa-in-rete/>
- PEZZINI I. e RUTELLI R., a cura di, *Mutazioni audiovisive. Sociosemiotica, attualità e tendenze nei linguaggi dei media*, ETS, Pisa 2005.
- PINOTTI A. e SOMAINI A., “Introduzione”, in BENJAMIN 2012, IX-XXXI.
- POIRIER L., *Le Chantier stratégique*, Hachette, Paris 1997.
- POPPER P. [1972], *Conoscenza oggettiva. Un punto di vista evoluzionistico*, Armando, Roma 1975.
- PRIETO L. [1988], *Il mito dell'originale: l'originale come oggetto d'arte e come oggetto di collezione*, introduzione e cura di P. FABRI, *Documenti di lavoro 6*, Centro Internazionale di Scienze Semiotiche, Aracne, Roma 2015.
- , *Saggi di semiotica. Sulla conoscenza*, Pratiche, Parma 1989.
- PROPP V. [1928], *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966.
- [1973-1984, post.], “Fiabe di magia e fiabe cumulative”. In M. DEL NINNO, a cura di, *Etnosemiotica. Questioni di metodo*, Meltemi, Roma 2007, pp. 69-86.
- RASTIER F., “Le sémiotique et les recherches cognitives. Une perspective herméneutique sur la médiation sémiotique”, in *Linguaggio e cognizione*, a cura di M. CARAPEZZA, D. GAMBARARA, F. LO PIPARO, Bulzoni, Roma 1997, pp. 63-87.
- RICŒUR P. [1983], *Tempo e racconto*, 1, Jaca Book, Milano 1987.
- ROKEBY D., “Transforming Mirrors: Subjectivity and Control in Interactive Media”, in S. PENNY, a cura di, *Critical Issues in Interactive Media*, SUNY Press, Albany 1995, pp. 133-158.
- SERRA M. e GÓMEZ O., a cura di, *Transparencia y secreto*, Visor Libros, Madrid 2015.
- SIMMEL G. [1903], *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma 1995.
- VERNADSKIJ V. [1930], *Pensieri filosofici di un naturalista*, a cura di S. TAGLIAGAMBE, Teknos, Roma 1994.



- VIRILIO P., “Big optics”, in P. WEIBEL, a cura di, *On Justifying the Hypothetical Nature of Art and the Nonidentity within the Object World*, König, Cologne 1992, pp. 82-93.
- WITTGENSTEIN L. [1953], *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1974.
- ZIFF J., “Backgrounds, Introduction of Architecture and Landscape: A Lecture by J.M.W. Turner”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 26, 1963, pp. 124-147.
- ZINNA A., *Le interfacce degli oggetti di scrittura: teoria del linguaggio e ipertesti*, Meltemi, Roma 2004.

### *Su Studio Azzurro*

- AA.VV., *Interattività. Studio Azzurro opere tra partecipazione e osservazione*, a cura di M. G. MATTEI, Fondazione Umbria Spettacolo, Perugia 1998.
- , *Studio Azzurro. Ambienti sensibili*, Electa, Milano 1999.
- , *Studio Azzurro: Tracce, sguardi e altri pensieri*, a cura di B. DI MARINO, Feltrinelli, Milano 2007.
- , *Musei di narrazione*, Silvana Editoriale, Milano 2011.
- DE GAETANO D., a cura di, *Mutazioni elettroniche. Le immagini di Studio Azzurro*, Lindau, Torino 1995.
- VALENTINI V., a cura di, *Dal vivo*, Graffiti, Roma 1996.