

**REGIONAL CONFERENCE
OF THE INTERNATIONAL ASSOCIATION FOR VISUAL SEMIOTICS
URBINO, Collegio del Colle, 9-11 September 2014
www.aisvurbino2014.eu**

RE-MEDIATION

Figurative and plastic levels under technological assumptions



KEYNOTE SPEAKERS

Alberto Abruzzese (IULM)
Sorin Alexandrescu (Universitatea București)
Daniele Barbieri (Università di Bologna)
Roberta Bartoletti (Università di Urbino)
Pierluigi Basso (Université de Lyon II)
Denis Bertrand (Université de Paris VIII)
Anne Beyaert-Geslin (Université de Bordeaux 3)
Jay-David Bolter (Georgia Institute of Technology)
José Luis Caivano (Université de Buenos Aires)
Fausto Colombo (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)
Lucia Corrain (Università di Bologna)
Nicola Dusi (Università di Modena e Reggio Emilia)
Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)
Paolo Fabbri (LUISS, Roma)
Jacques Fontanille (Université de Limoges)
Yves Jeanneret (Université de Paris-Sorbonne)
François Jost (Université de Paris-Sorbonne)
Jean-Marie Klinkenberg (Université de Liège)
Gianfranco Marrone (Università di Palermo)
Isabella Pezzini (Sapienza Università di Roma)
Alessandro Zinna (Université de Toulouse)

Segreteria scientifica: Tiziana Migliore e Alvise Mattozzi

IAVS COMMITTEE

José-Luis Caivano (President, Universidad de Buenos Aires)
Alfredo Cid Jurado (Vice President, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México)
Göran Sonesson (General Secretary, University of Lund)
Maria Giulia Dondero (Vice President, Fonds National belge de la Recherche Scientifique)
Rengin Kucukerdogan (Vice President, Istanbul Kültür University)
Rocco Mangieri (Vice President, Universidad de los Andes)
Isabel Marcos (Vice President, New University of Lisbon)
Tiziana Migliore (Vice President, Università di Venezia Ca' Foscari)
Lynn Bannon (Treasurer, Université du Québec, Montréal)

PARALLEL SESSIONS PARTICIPANTS' ABSTRACTS

Maria Cristina ADDIS (Università di Siena / DISPOC / Centro Omar Calabrese)

Rimediazioni coreutiche. Il discorso estetico della danza contemporanea fra composizione coreografica e montaggio cinematografico

Fra i numerosi fenomeni di senso sollecitati dalla fortunata formula coniata da Jay David Bolter e Richard Grusin, gli studi sulle arti hanno dedicato particolare attenzione alle potenzialità estetiche e critiche sottese all'operazione di rimediazione, intesa, in particolare in ambito estetico e di teoria del cinema, non tanto in termini di avvicendamento tecnologico quanto quale operazione riflessiva di riconfigurazione dei *discorsi* che compongono il sistema cultura. Il nostro contributo si propone in particolare di indagare alcune recenti produzioni coreografiche italiane in cui l'incorporazione di media digitali e l'ampio uso di immagini tratte da archivi audiovisivi condivisi sembra manifestare una tensione riflessiva volta a riformulare la specificità estetica dell'arte coreutica attraverso il confronto con l'immagine audiovisiva e il medium cinematografico. L'analisi si soffermerà in particolare su due oggetti, la performance *Someone gave me the wrong information* del collettivo italiano Kinkaleri (2011), esplicito omaggio a *Que viva Mexico!* di Sergej Ėjzenštejn, e il solo *Invisible Piece* della coreografa italiana Cristina Rizzo (2011), riadattamento de *La Morte del Cigno* di Mikhail Fokine che incorpora un lungo film ottenuto dal montaggio di numerosi ed eterogenei filmati tratti dall'archivio audio-visivo youtube. La convergenza fra le riflessioni estetiche attorno al concetto di montaggio e le ricerche semiotiche sul livello figurale della significazione delinea a nostro avviso un efficace quadro teorico per indagare le forme del ragionamento figurativo sotteso all'eterogeneità di sostanze e forme semiotiche convocate da tali operazioni, e descrivere le strategie enunciazionali responsabili dell'emergere di tale "pensiero incarnato".

Olivier AIM (Celsa-Paris Sorbonne)

La théorie de la « remédiation » comme remédiation des théories médiatiques. Application heuristique à l'analyse des plateformes de VOD

Cette proposition d'intervention se situe à un double niveau : théorique, d'une part, heuristique, d'autre part.

D'un point de vue théorique ou plutôt métathéorique, il s'agirait d'envisager l'approche de Bolter et Grusin comme un « paradigme », c'est-à-dire une lecture à la fois diachronique et synchronique de la relation croisée entre les médias (au sens de complexe technique, anthropologique et sémiotique) qui est apte à s'incarner et s'appliquer dans l'empirie sociale et professionnelle des usages. L'hypothèse théorique est que ce paradigme fonctionne à la fois *sur* et *par* la convergence, dans la mesure où il relie les différentes théories médiatiques qui l'accompagnent (théorie post-macluhannienne, théorie de la médiation, théorie transmédiate, théorie intermédiaire, etc.) tout en les englobant comme une archi-théorie.

D'un point de vue heuristique, il s'agirait de reprendre les grandes descriptions que font Bolter et Grusin du couple télévision/Internet, pour les mettre en perspective avec l'actualité des dispositifs écraniques de la vidéo à la demande (ou VOD pour *Video On Demand*). Loin de se réduire à une figuration de l'hybridité iconique ou plastique des écrans, la construction du dispositif de mise à disposition des contenus s'organise comme une méta-médiation : la disponibilité.

Maria ALBERGAMO (GRUPPO GESC, Universidad de Madrid)

Opacità e ipermediazione

Partendo dall'assunto di Lotman, che spiega il funzionamento dell'intertestualità, secondo cui l'universo della significazione - o semiosfera - è un processo in cui l'insieme dei testi sono in continua traduzione e interazione tra loro, al punto da dar adito a memorie dei testi e intertesti che conservano tracce della memoria culturale collettiva, l'intervento si propone di analizzare spazio dell'intertestualità e spazio dell'intermedialità, più precisamente dell'intermediazione tra codici diversi (oggetto privilegiato dei lavori di Bolter e Grusin).

Poiché il concetto della rimediazione [*remediation*] si sviluppa sulle strategie dell'immediatezza e dell'ipermediazione, e che la prima equivale alla capacità di trasparenza e la seconda all'opacità del medium, si pretenderà di analizzare l'efficacia della teoria in riferimento alla rimediazione di alcuni testi nell'arte contemporanea e nel museo (ipermediazione/opacità).

Parole-chiave: intermedialità, intertestualità, memoria visiva, museo.

Lucas Calil GUIMARÃES SILVA (Universidade Federal Fluminense)

The benefit of doubt in "L.A. Noire"

The game *L.A. Noire*, released by Rockstar Games in 2011, depicts the story of Cole Phelps, an ex-soldier in World War II that, starting in 1947, works as a detective of the Los Angeles Police Department. Initially as a patrolman, Phelps rises through the ranks of the LAPD, inspecting cases from four different desks, and must effectively solve each case. He has to find clues, chase and fight suspects and, most of all, interrogate criminals, witness and people of interest. The game, whose design and themes are inspired in American *noir* films of the 1940's and 1950's, presents an innovative technology called Motion Scan: 32 cameras record simultaneously the expressions of the actors casted to personify the characters – that express, with astonishing precision, human feelings. It is the job of Phelps (controlled by the player) to identify whether an interrogated person is lying, withholding information or telling the truth, and, after each question, the game presents three

options: Truth, Doubt, Lie. When Phelps gets the wrong option, he loses important clues to solve the case and is reprimanded by his superiors. However, making mistakes during the interrogations punishes Phelps in a cognitive way – he still finishes the case and follows the story. The detective only loses points that give him stars (an evaluation of the success of the investigation) and fails to get achievements that don't interfere with the course of the game.

This research studies, by the perspective of the Tensive Model (ZILBERBERG, 2011) and the greimasian semiotics, the maintenance of suspension in the interviews of *L.A. Noire*. There are dozens of interrogations in the game, and the use of Motion Scan captures canonical acting expressions – for example, to avoid eye contact is a sign that the person is lying – but, sometimes, the character is just pretending (he seems to be, but he's not). Based in Ludwig Wittgenstein, Fontanille (2005) introduces the notion of *forms of life* – the verbal and non-verbal expression plans are circumscribed by established strategies of enunciation, and the canonical becomes expected, predicted. According to the Tensive Model, when this happens, there is a domain of the extensity over the intensity, of the implication over the concession, of the “comfort of the known” over the surprising. Except that the player doesn't have a certainty about the interrogated, so the expected gives place to the unexpected, and the optic of – in Zilberberg terms – *happening* overcomes *routine*. This interaction between the players and the characters is exclusively possible because of Motion Scan.

Keywords: semiotics, Tensive Model, forms of life, video game

Elena CARDONA

(des)Plieges visuales I: Fotografía y Poesía

Como ocurre con todos los problemas teóricos sobre la representación, también la reflexión sobre la relación entre artes visuales y literatura traza una larga historia que acaso nos obligaría a remontarnos cuando menos a Platón y a Aristóteles; aunque, como nos recuerda Antonio Monegal en “Diálogo y comparación con las artes”, en realidad “debemos sus manifestaciones más conocidas a Simónides y a Horacio”, siguiendo la analogía (neo)clásica entre pintura y poesía (*Ut pictura poesis*) hasta recaer acaso en la propuesta de Lessing sobre la caracterización de cada arte a partir de la distinción entre artes temporales y artes espaciales. Siguiendo esta caracterización de Lessing diríamos que la pintura es un arte estático, espacial, de yuxtaposiciones, en el que la representación se muestra como “esto ha sido”; mientras que la literatura (en particular la poesía) es dinámica, temporal, de sucesiones, y la representación se hace en la enunciación: “esto está siendo”. Todo esto quizás sea totalmente cierto para la pintura y la poesía clásicas, e incluso durante buena parte del período romántico; pero la época contemporánea, y en particular los movimientos de vanguardia (y post-vanguardias), muestran tal mixtura o permeabilidad entre las fronteras de lo temporal y lo espacial, entre lo dinámico y lo estático que difícilmente se puede mantener tal distinción entre las artes, sobre todo por las transmutaciones de la literatura.

Un compromiso con la visión y la subjetividad; un umbral entre percepción, memoria e invención; un acto de creación que transforma la realidad anterior fundando otra, una emisión de signos que se

offre a los sentidos, a la percepción, a la afección o a la pulsión: la imagen (poética o fotográfica), es así ethos: carácter, comportamiento, lugar para habitar; y ethikos: teoría de la vida.

Esta Investigación propone, como salto inicial, tres devenires posibles entre fotografía y poesía:

1. La imagen como declaración: afectos y perceptos
2. Imagen y materia (del tiempo y el espacio): Cronotopo y no-lugar.
3. La imagen y la experiencia de los límites: bordes de lo visible, bordes de lo decible

Ninguna genealogía será propuesta, ninguna evolución, acaso “una anti-genealogía, una memoria corta o anti-memoria” (Deleuze y Guattari), no se trata de historiar las relaciones entre dos sistemas de significación, sino de aproximarnos a sus precipitaciones y rupturas, a sus modos de enunciación en la imagen, al registro de la realidad y sus pulsaciones en el orden imaginario. De la aparente transparencia del medio fotográfico a la opacidad de la mirada que se aproxima a ser poética de lo (in)visible. *Carreteras nocturnas* de Igor Barreto y Ricardo Jiménez, *Visiones y Revisiones* de José Ramírez y Cintia Bustillos, *Cronosomática* de Manto Pérez-Boza (y varios poetas), son tres libros en los que las relaciones posibles entre palabra e imagen se expresan de modo diverso y, por tanto, servirán como pivotes para la reflexión sobre los dilemas propuestos entre poesía y fotografía, y su proliferación hacia otros eslabones semióticos.

Dario CECCHI (La Sapienza Università di Roma)

Atlante e rimediazione: il caso italiano

L'autenticazione delle immagini è collegata a un'*etica della testimonianza* (Montani 2010) che riqualifica quanto Arendt (2005), riformulando il concetto kantiano di *sensus communis*, definisce come *senso della comunità*. Sentiamo l'appartenenza a una comunità non più sulla base di retoriche che passano attraverso il discorso, ma attraverso la *rielaborazione* delle immagini; ne consegue che l'universalità dei valori poggia sempre meno su strategie discorsive. Per dirla con Warburg, ristabilire una regola comune, su cui i singoli esercitino il giudizio, dipende dalla capacità di *aprire un archivio di immagini*.

Attraverso il caso italiano, di cui ha offerto una lettura esemplare, ricorrendo al metodo warburghiano di interrogare le immagini per verificarne la “sopravvivenza” attraverso la costruzione di un atlante, Zucconi (2013) mostra come il cinema assuma il compito di ricostruire criticamente la memoria politica italiana.

Per Warburg (1929/2008) il compito a cui deve rispondere un montaggio di immagini è di verificare le condizioni per attuare il passaggio dalla *memoria* a una *saggezza* etica (cfr. Cieri Via 2011). Warburg giunge (Bredenkamp 2009) a una rivalutazione della fotografia, che svolge il compito di *afferrare il senso* dell'immagine come *senso per orientarsi nel mondo* (cfr. Warburg 1924/2004), mentre precedentemente deprecava la chiusura dello “spazio del pensiero” nell'età della tecnica (1923/1998).

La Tavola 78 del *Bilderatlas* mostra come così non si arrivi solo al recupero di una *phronesis* capace di mediare il *pathos* della storia, ma si recuperi il carattere *predittivo* ed *euristico* del giudizio riflettente teorizzato da Kant (1790/1999). La Tavola, che rappresenta i Patti Lateranensi,

guardando l'immagine in basso a destra, prefigura gli eventi della storia italiana successiva alla caduta del fascismo.

La creatività del *Bilderatlas* anticipa un aspetto della rimediazione, generalizzatosi in seguito alla sua torsione politica come *premediazione* (Grusin 2010): gli eventi politici avvengono *sui media*. I fatti esistono nella realtà, ma diventano il terreno di un agire politico solo come eventi mediatici.

Il metodo warburghiano non mira solo a esporre una declinazione dell'“estetizzazione della politica”, ma apre anche una via d'accesso alla “politicizzazione dell'arte”. L'istituzione di un ordine nuovo delle masse (cfr. Pallotto 2007), un ordine “democristiano”, *avviene nelle immagini prima che nei fatti*: il *Bilderatlas* esibisce il lavoro di un'*immaginazione*, che non solo *sintetizza*, ma *anticipa* l'esperienza storica. L'autenticazione delle immagini non è tanto dell'ordine dell'“è stato”, quanto dell'ordine del “sarà”.

Pays barbare di Gianikian e Ricci-Lucchi (2013), costruito con materiali d'archivio del fascismo, è orientato in questo senso, offrendo una lettura politica del futuro italiano.

Bibliografia

Arendt, H., *Teoria del giudizio politico* 2005

Bredenkamp, H., “La storia dell'arte come *Bildwissenschaft*”, in Pinotti, A., Somaini, A. (a cura di), *Teorie dell'immagine* 2009

Cieri Via, C., *Introduzione a Warburg* 2011

Grusin, R., *Premediation* 2010

Montani, P., *L'immaginazione intermediale* 2010

Pallotto, M., *Vedere il tempo* 2007

Warburg, A., *Il rituale del serpente* (1923) 1998

Id., “Le forze del destino riflesse nel simbolismo all'antica”, in *aut aut*, 321/322, (1924) 2004

Id., “Mnemosyne”, in *Opere II*, (1929) 2008

Zucconi, F., *La sopravvivenza delle immagini nel cinema* 2013

Giulia CERIANI (Università di Siena)

I Google glass tra ipermediazione e rimediazione

Il caso dei Google glass presenta contemporaneamente le caratteristiche di una pratica di rimediazione e quelle di un device avanzato di wearable technology. In entrambi i casi, appare interessante riconsiderare le implicazioni semiotiche delle dinamiche inscritte in una scrittura visiva che reinterpreta tanto la semiotica del mondo naturale quanto le potenzialità espressive e le soglie relazionali inscritte nell'esperienza aumentata. Ma anche, smontare il “meccanismo” di iconizzazione della tendenza che rende i Google glass uno degli snodi emblematici dell'attuale svolta congiunturale.

Georgia CHAIDEMENOPOULOU & Efthymia Souzana GAVRIIL (Università Aristotele di Salonicco)

Analisi semiotica della favola La Bella addormentata nel Bosco. Analisi del codice vestimentario degli eroi

Le radici delle favole, dei miti e delle leggende si trovano profondamente nella natura umana che cerca in continuazione le ragioni della sua esistenza (Cooper, 1983). In cento favole russe che ha studiato Propp (1928), chiamate da lui convenzionalmente “magiche”, ha osservato che restano stabili le funzioni che compiono i personaggi agenti (*forze agenti*) e questi elementi stabili sono proprio le azioni di questi personaggi organizzate in una sequenza lineare. Propp riconosce sei forze agenti che agiscono in coppie: l’eroe e l’oggetto, il trasmettitore e il ricevente, l’alleato e il nemico. Gli elementi che cambiano sono i nomi e le caratteristiche di queste forze (età, sesso, apparenza ecc.), il luogo in cui si svolge la storia, il modo in cui si realizza la funzione e la circostanza sotto la quale succede. Basandosi sul modello di Propp, Greimas (1966), ha elaborato l’idea di Propp e ha sviluppato il modello di sei ruoli basilari: Soggetto (in cerca dell’oggetto), Destinatario (del Soggetto durante la ricerca dell’Oggetto), Mittente (dell’Oggetto, affinché esso sia assicurato dall’Soggetto), Assistente (del Soggetto), Avversario (del Soggetto).

Si sa che il vestito ci dà informazioni che riguardano l’età, il sesso, la condizione economica e le tradizioni. Il vestito nell’illustrazione di un libro per bambini, collega culturalmente il destinatario che è l’illustratore con il mittente che è il lettore. Il codice vestimentario si riferisce alla nostra condizione sociale ed economica, ma anche alla nostra identità nazionale. Questa ricerca è uno studio di caso della favola *La bella addormentata nel Bosco*, di Perrault. La nostra ricerca si basa su un modello misto di analisi semiotica (Barthes, 1985 & Greimas, 1966). Vogliamo vedere la relazione tra testo e immagini e analizzeremo i vestiti degli eroi. Osserviamo che l’illustratore segue la moda dell’abbigliamento dell’epoca in cui si svolge la storia. Attraverso l’illustrazione, deduciamo quanto forte è il codice vestimentario, trasmettendo messaggi e promuovendo la comunicazione.

Parole chiave: codice vestimentario, abbigliamento, favola, illustrazione.

Bibliografia

Barthes, R. (1985). *The Fashion System*. London: Jonathan Cape.

Cooper, J., C. (1983). *Fairy Tales: Allegories of the Inner Life*. Aquarian Press.

Greimas, A., J. (1966). *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.

Propp, V. (1928). *Morphology of the folk tale*. *The American Folklore Society and Indiana University*.

Juan Alberto CONDE (Universidad Jorge Tadeo Lozano, Colombia)

Dibujar el sonido: el diseño sonoro de Norman McLaren y la audiovisión como práctica semiótica

Entre muchos de sus aportes a la técnica y la estética de la animación, Norman McLaren es célebre por la manera en que empezó a trabajar el sonido para varios de sus cortometrajes animados a partir de los años cuarenta, creando patrones gráficos directamente sobre la banda de sonido de la película

(o capturándolos fotográficamente de tarjetas prediseñadas), que se traducían en composiciones musicales al proyectar la cinta. El animador creó toda una nueva manera de creación audiovisual, que hace de la sincronización sonido/imagen una particular forma de producción de sentido, independiente de la representación icónica o de la narratividad (en su aspecto visual estos films son abstractos).

El espectador desprevenido (que se enfrenta con un cortometraje de McLaren sin conocer sus procesos creativos) puede disfrutar el preciso efecto de conjunción entre los ritmos sonoros y los ritmos visuales, pero se ve privado del extrañamiento que se produce cuando se conoce la forma singular en que el animador dibujaba y animaba, literalmente, los sonidos en la película. Quizás por esta razón, McLaren y sus colaboradores se hicieron pioneros de esa forma “paratextual” (Genette, 1982, 1987) de la producción audiovisual: el *making-of* o detrás de cámaras, los documentales que explican la manera en que se hizo una película o alguno de los aspectos relevantes de su producción. Y aunque en gran medida esto se debe a la permanente voluntad pedagógica de este artista, interesado por divulgar y compartir las técnicas y procedimientos de la animación, hay también un impulso por expandir la experiencia estética del espectador, enriqueciéndola con el conocimiento del proceso de creación. En este sentido, estamos ante una forma incipiente de *remediación* (Bolter y Grusin, 1999), en la medida en que se trata de hacer transparente una técnica de producción (el diseño sonoro, cuya complejidad normalmente pasa desapercibida para el espectador), novedosa en su momento, al tiempo que se procura sumergir al espectador en una experiencia audiovisual fluida y “opaca”.

En esta comunicación se pretende abordar este fenómeno desde los conceptos de *estrategia* y *práctica semiótica* desarrollados por Jacques Fontanille (2008), los cuales permiten asumir la relación entre los distintos niveles de pertinencia implicados en la obra del animador escocés: el del texto audiovisual (cortometraje animado), el de la práctica de creación (composición gráfica del sonido) y el de la estrategia (difusión y socialización de una técnica y sus posibilidades), proponiendo expandir el concepto de *enunciación* a una red más amplia de niveles de interpretación. Para ello, se trabajará a partir de otro texto audiovisual: el documental *The animator as musician*, que en este caso funciona como *metatexto* (y también como paratexto, en la medida en que acompaña la edición en DVD de la obra de McLaren) que expone los procesos de creación del artista relacionándolos con su obra. Se procurará demostrar que la producción del sentido por parte del espectador no se circunscribe exclusivamente al texto audiovisual, sino que se expande a medida que se incorporan estos otros niveles.

Bibliografía

- Bassan, R., 2004, *Norman McLaren: Le silence de Prométhée*. Paris expérimental.
- Bendazzi, G., Cecconello, M. y Michelone, G., 1995, *Coloriture : Voci, rumori, musiche nel cinema d'animazione*, Bologna, Ed. Pendragon.
- Beauchamp, R., 2005, *Designing Sound for Animation*, Oxford, Focal Press.
- Bolter J. D., Grusin R., 1999, *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge (MA).
- Coyle R., 2010, *Drawn to sound. Animation Film Music and Sonicity*, London, Equinox.

- Denis S., 2011, *Le cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin.
- Dobson, T., 2007, *The Film Work of Norman McLaren*, Herts, John Libbey Publishing.
- Fontanille, J., 2008, *Pratiques sémiotiques*, PUF, Paris.
- Fontanille, J., 2011, *Corps et sens*, PUF, Paris.
- Furniss M., 2007, *Art in Motion. Animation Aesthetics*, John Libbey Publishing.
- Genette G., 1987, *Seuils*, Editions du Seuil, Paris.
- Genette G., 1982, *Palimpsestes*, Editions du Seuil, Paris.
- Jullier L., 1995, *Les sons au cinéma et à la télévision: Précis d'analyse de la bande-son*, Paris, Armand Colin.

Filmografia

- McLaren, N., 2006. *THE MASTERS EDITION*. DVD 5: *The Animator as Musician*. National Film Board of Canada.
- Scherzo*. 1939.
- Dots*. 1940.
- Loops*. 1940.
- Blinkity Blank*. 1955.
- Mosaic*. 1965.
- Synchromy*. 1971.
- Barbeau, É., 2005, *The animator as musician*. En: *Norman McLaren: The Masters Edition*. DVD 5. National Film Board Of Canada.

Enzo D'ARMENIO (Università di Bologna)

L'enunciazione audiovisiva tra pratica scientifica e visualizzazione artistica: il caso di "Holy Motors"

L'intervento intende affrontare la disamina di *Holy Motors* (2012), ultimo film di Leos Carax, in cui differenti tipologie di enunciati visivi vengono accostati in forma critica senza che se ne specifichi la provenienza. Dopo un'emblematica sequenza meta-discorsiva, in cui lo stesso regista Leos Carax si sveglia e raggiunge una sala cinematografica, lo sviluppo del plot principale – presumibilmente proiettato sullo schermo interno alla diegesi – segue Oscar (Denis Lavant) nel suo lavoro di peculiare attore-esecutore: l'uomo si abbiglia per ciascuno degli "appuntamenti" a bordo di una limousine ed esegue le performance attoriali una dopo l'altra, in assenza di cornici professionali o sanzioni, e limitando la sua preparazione alla breve visione dei copioni che gli vengono recapitati. Una delle sequenze lo vede eseguire una sessione di *motion capture*; di tanto in tanto, dei filmati cronofotografici in bianco e nero interrompono la diegesi. L'intreccio inesplicito di formati tecnici e sequenze agli antipodi richiede la fuoriuscita dal testo e una breve ricognizione socio-semiotica. In particolare, un'esplicitazione dell'entroterra scientifico alla base delle cronofotografie sarà necessario per inquadrare il rapporto che intrattiene con le restanti, soprattutto nei confronti della sequenza di *motion capture*, emblema delle moderne tecniche di produzione e manipolazione grafica (Manovich 2006). Si tratta di un caso che problematizza il concetto di ri-mediazione, perché da un lato le cronofotografie attengono a una pratica – quella scientifica ottocentesca – del tutto

differente dalla cornice cinematografica contemporanea; dall'altro, e a rigore, è la stessa cronofotografia ad aver dato il via al progresso tecnologico che ha poi portato al suo sviluppo. Le problematiche su cui si intende concentrare la disamina sono le seguenti:

1) L'enunciazione: nel caso della cronofotografia, viene mostrato solo il risultato finale di un pionieristico studio scientifico, mentre nella sequenza di *motion capture* la pratica di produzione, mostrata nel corso del suo darsi, non ci permette di accedere al testo che ne deriva. La ricostruzione degli anelli mancanti spinge a una riconcettualizzazione dell'enunciazione come manovra complessiva che necessita dell'abbinamento della pratica professionale e della testualità risultante, ognuna costruita su specifici apparati tecnici e tipologie di trasduzione (Dondero Fontanille 2012).

2) La centralità dei dispositivi e il loro ruolo in seno alle pratiche culturali: uno dei temi portanti di *Holy Motors* è la sparizione degli oggetti di ripresa, di cui si presentano il momento incoativo (la cronofotografia) e quello terminativo (il *motion capture*). La duratività del processo diacronico viene lasciata alle poche allusioni dialogiche e alla ricostruzione inferenziale dello spettatore, che pur convocando un *frame* legato alla produzione cinematografica, è costretto a esplorare le virtualità e le potenzialità enunciazionali delle porzioni visualizzate, attraverso un processo critico di immaginazione intermediale (Montani 2010).

3) La tensione verso la fine che caratterizza in diverse maniere le differenti sequenze tematizza il rapporto tra la vita e la sua registrazione tecnica, entrambe accomunate da una sparizione di senso e dalla necessità di recuperare lo scarto differenziale che ne assicuri il valore reciproco.

Bibliografia

Augé, Marc

1992 *Non lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil (tr. it. *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Èleuthera, 2009)

Dondero, Maria Giulia & Fontanille, Jacques

2012 *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, Limoges, Pulim.

Eugeni, Ruggero

2010 *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Roma, Carocci.

Fontanille, Jacques

2008 *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF (tr. it. *Pratiche semiotiche*, Pisa, ETS, 2010).

Geninasca, Jacques

1997 *La parole littéraire*, Paris, Press Universitaires de France (tr. it. *La parola letteraria*, Milano, Studi Bompiani, 2000).

Goodwin, Charles

1994 "Professional Vision", in *American Anthropologist*, 96, pp. 606-633 (tr. it. "Visioni professionali", in Goodwin C., *Il senso del vedere*, Roma, Meltemi, 2003, pp. 17-67).

Greimas, Algirdas Julien & Courtés, Joseph (eds.)

1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris (tr. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La Casa Usher, Milano, 1986).

Greimas, Algirdas Julien

1984 *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, in “Actes Sèmiotique-Documents”, 60 (tr. it. *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in L. Corrain, M. Valenti (a cura di) *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio, Bologna).

Grusin, Jay David & Bolter, Richard

2002 *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati.

Lancioni, Tarcisio

2012 “Apparati di cattura. Per una semiotica della cultura”, E | C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici On-line

Landowski, Eric

1989 *La société réfléchie*, Paris, Seuil (trad. it. *La società riflessa. Saggi di sociosemiotica*, Roma, Meltemi, 1999).

2005 “Les interactions risquées”, in *Nouveaux actes sémiotiques*, 101-103/2005 (tr. it. *Rischiare nelle interazioni*, Milano, Franco Angeli, 2010).

Manovich, Lev

2006 “Image future”, in *Animation* 1:25, pp. 24-44.

2007 “Deep remixability”, in *Artifact*, 1:2, 2007, pp. 76-84,

<<http://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/artifact/article/view/1358>>

2010 *Software Culture*, Milano, Edizioni Olivares.

McLuhan, Marshall

1964 *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw Hill (trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967).

Montani, Pietro

1999 *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini e Associati.

2010 *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza.

Peirce, Charles Sanders.

1931-58 *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press.

Vincenza DEL MARCO (La Sapienza Università di Roma)

Selfie. Forme e pratiche riflessive

Il selfie è uno scatto fotografico riflessivo realizzato con un dispositivo mobile come uno smartphone o un tablet oppure tramite una webcam, talvolta mediante l'ausilio di specchi, oggetto di condivisione sui social network.

Il termine selfie, oltre a risultare estremamente diffuso, presenta molteplici varianti, alcune con focus su determinate parti del corpo – basti pensare a neologismi come helfie (foto dei propri capelli), altre su particolari attività – come welfie (per l'allenamento) – o stati – come drelfie (per l'ubriachezza). Due delle varianti servono ad indicare scatti dei propri scaffali o in particolare librerie – shelfie e bookshelfie.

L'intervento intende indagare in che termini il selfie si possa considerare un autoritratto che l'enunciatore fa di se stesso, su come l'enunciario si inscriba al suo interno e come attraverso questa prassi vengano ridefiniti ruoli e competenze dei dispositivi utilizzati per la sua realizzazione. Inoltre s'intendono considerare le rappresentazioni di secondo livello del selfie stesso all'interno dei media.

I dispositivi, se non vengono utilizzati per realizzare degli autoscatti – che consentono a chi li attiva di far parte del soggetto profotografico, attraverso l'innescò di un ritardo – e se vengono usati senza l'utilizzo di alcun supporto, come ad esempio il cavalletto, rientrano nella sfera d'azione di una dimensione corporea direttamente in contatto con l'oggetto. Un braccio che si allunga, una mano che stringe uno smartphone, uno schermo immediatamente prossimo, entrano a far parte di una dimensione estetica e soprattutto estetica. La diffusione dei dispositivi mobili si correla a una reinvenzione delle realizzazioni degli atti fotografici e le fotografie vengono elaborate e condivise in modo digitale.

La macchina fotografica è caratterizzata da una direzionalità per cui in essa da una parte c'è un mirino, o comunque un elemento come un display che facilita la determinazione della ripresa e dall'altra l'obiettivo, collocato di fronte al ripreso. Alcuni dei moderni dispositivi fanno sì che il soggetto che realizza il selfie, disponga di una fotocamera frontale, ma anche uno schermo su cui vedere quello che sta fotografando. Un selfie può essere realizzato anche attraverso un dispositivo con fotocamera posteriore. In questo caso entra in gioco l'abilità di tenerlo in mano rivoltato, orientarlo per inquadrare alla meglio o al limite cercare anche una buona illuminazione, e toccare il pulsante giusto per scattare. Immediatezza racchiusa in cornici sbordate.

Il fenomeno del selfie sarà occasione per riconsiderare la relazione riflessiva tra l'utente e il medium – di cui si occupano Bolter e Grusin nella terza parte del loro *Remediation* scrivendo di sé rimediato, sé virtuale, sé interconnesso– attraverso l'ottica della teoria dell'enunciazione e in termini metalinguistici.

María Eugenia DE ZAN – Daniel GASTALDELLO (Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina)

Semiosis social y remediación. Reenvíos entre el arte y la ciencia en experiencias educativas. Aportes de la semiótica de Charles S. Peirce y Eliseo Verón a la propuesta de Jay Bolter y Richard Grusin

La categoría de remediación (con sus suboperaciones graduales que van desde la inmedición a la hipermediación y la remediación intramedial) propuesta por Jay David Bolter y Richard Grusin (1999), guarda una filiación que podríamos entender como complementaria con la noción de intertextualidad de Julia Kristeva (1967). En tanto que Kristeva describió una condición indispensable de todo texto, donde su identidad se basa precisamente en la remisión, Bolter y Grusin acercaron hipótesis sobre cómo esa remisión se efectúa, gracias a qué operaciones discursivas. En este sentido podemos decir que el intertexto es un campo donde se desarrollan las remediaciones, y éstas generan, a su vez, nuevas tramas textuales. Dada esta filiación, ambos

planteos suponen una propiedad común de todo texto, entendiéndolo no como producto sino como *productividad*, perspectiva que Algirdas Greimas reforzó en su *Recorrido Generativo* (1971).

Eliseo Verón recuperó los aportes que se generaron en esta línea de pensamiento para pensar esta productividad del texto en una semiosis anclada en lo social y legible en sus productos culturales o, como él lo llamó, “paquetes textuales”. En *La semiosis social I* (1987), acercó un modelo para la comprensión de los textos en los medios que los hacen inteligibles, explicando cómo y por qué se operan los reenvíos y remisiones textuales a partir de los procesos de producción, circulación y reconocimiento (o consumo) de esos textos en la vida social. En *La semiosis social II* (2013) Verón postuló que los medios se sintetizan, actualmente, en Internet, y que un examen de los modos de vinculación que propone la web podría renovar nuestro conocimiento sobre qué, cómo y por qué producimos, difundimos y nos apropiamos de ciertos conocimientos.

Dado que este Congreso propone “elaborar clasificaciones más finas y gradaciones entre los extremos de la hipermediación y de la inmediatez; distinguir de manera atenta y adecuada experiencias genéricamente señaladas como remediaciones” para aportar al debate sobre “¿Cómo lo leen las categorías de la semiótica?”, la presente comunicación intentará observar las operaciones de *remediación* de Bolter y Grusin en contraste con las operaciones discursivas que Verón propuso como *semiosis social*, a partir del modelo de Charles S. Peirce.

Puesto que nos interesa participar en las discusiones planteadas sobre “la relación entre arte y ciencia a través de la praxis de la remediación”, recuperaremos tres casos de propuestas educativas realizadas entre 2010 – 2014. Se trata de materiales educativos electrónicos (digitales, interactivos y online), producidos por estudiantes, docentes e instituciones de Argentina y Latinoamérica, donde el arte emerge en el *Recorrido Generativo*, configurando una narrativa de la enseñanza de las ciencias.

Bibliografía

Bolter, J. D. – Grusin, R. (1999): *Remediation: Understanding New Media*, Massachusetts: The MIT Press, 2000.

Greimas, A. J. (1971): *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos.

Greimas, A. J. (1994). *Semiótica de las pasiones*. México: Siglo XXI.

Kristeva, J. (1967): *Semiótica I y 2*. Madrid: Fundamentos (ed. castellano 1978)

Quezada, Ó. (1991). *Semiótica Generativa*. Lima: Universidad de Lima.

Verón, E. (1987): *La semiosis social I. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.

Verón, E. (2013): *La semiosis social II. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.

Lorenza DI FRANCESCO (Università di Modena e Reggio Emilia)

La scena della Creazione nel film “Noah” (Aronofsky, 2014) come rappresentazione spaziale del Creatore

Come contributo al convegno, vorrei ragionare sulla scena della “Creazione” in *Noah* (regia di David Aronofsky, Usa, 2014), film che è stato da molti considerato un’operazione di modernizzazione e spettacolarizzazione della Genesi. Scelgo quindi di riflettere su un esempio di

traduzione che al contempo è anche un caso di ipermediazione (Bolter, Grusin 1999): la suddetta scena infatti racconta la Creazione, il peccato originale e il tradimento di Caino rimediando la fotografia scientifica sul Big Bang, la pittura di Bosch e il teatro d'ombre. La Bibbia è da sempre oggetto di tensione espressiva e la stessa Creazione è stata più volte narrata attraverso il cinema: pensiamo a film come *Adaptation* (regia di Spike Jonze, Usa, 2002) o *The Tree of Life* (regia di Terrence Malick, Usa, 2011). Ciò che tuttavia rende interessante l'esperimento in *Noah* è il mettere in campo e in tensione tra di loro tre diversi modi di comunicare quello della fotografia scientifica, quello della pittura religiosa e quello del teatro d'ombre costruendo all'interno di essi una specifica architettura spaziale e un punto di vista mobile utili a "rappresentare l'irrappresentabile". In poco più di tre minuti infatti viene rivelato il Creatore senza metterlo in scena direttamente, bensì facendo vivere allo spettatore l'euforica esperienza della sua presenza nel mondo e quella disforica della sua assenza. Nello specifico, nella prima parte della scena, guidato da un'isotopia scientifica, lo spettatore compie una veloce traiettoria che ripercorre la nascita della luce, dei pianeti e delle prime forme di vita. Viaggio modernissimo e antico che da un lato lo stupisce grazie agli effetti speciali e dall'altro lo coinvolge facendo corrispondere il suo punto di vista con i fenomeni nascenti. Nella parte centrale, egli riprende fiato seguendo a passo d'uomo Adamo ed Eva, progenitori dell'umanità, e godendo assieme a loro di una potente e misteriosa estasi che ben si accorda con una isotopia religiosa. Nell'ultima parte, infine, lo spettatore, avvolto nelle maglie di una isotopia ancestrale, è immobile, fisso di fronte a un tecnologico teatro d'ombre che rappresenta l'origine e l'evoluzione della violenza umana. Pertanto se è vero che lo schermo cinematografico "è mutato nel tempo fino a esplodere verso l'occhio e il corpo dello spettatore, dispiegando un potenziale inedito di coinvolgimento e partecipazione" (Brancato, 2012: 143), nella scena della Creazione in *Noah* attraverso una rimediazione che mette in tensione fotografia, pittura e teatro, mediante l'uso di effetti speciali e una precisa seppur mutevole collocazione spaziale dello spettatore, sono le sensazioni di quest'ultimo a dare forma a una realtà metafisica, non visibile, "altra" anche se parallela a quella della Creazione.

Paola DONATIELLO (Università degli Studi di Bologna)

GIF – Prova d'osservazione di un'immagine in movimento

GIF (*graphics interchange format*) è un formato di codifica delle immagini digitali a compressione senza perdita dati, che supporta un massimo di 256 colori. A dispetto della limitata resa del colore, questo formato permette di salvare, in un unico file e in successione, diverse immagini, le quali divengono, così, dei fotogrammi, componendo una sorta di *brevissimo video* senza sonoro o un'immagine in movimento. Con internet e con la nascita del web 2.0 l'uso delle gif si diffonde capillarmente, con diversi fenomeni annessi (si pensi al caso delle *reaction gif*, o all'uso di questo formato nel riproporre momenti salienti di lungometraggi e serie tv). L'intervento, che si propone, deriva dall'osservazione e dal vaglio di due casi di studio specifici, riletti secondo la chiave della rimediazione; il primo è quello dell'artista *Scorpion Dagger*¹, il quale rimedia soggetti e ambienti tratti dalle opere dell'arte medievale e moderna, ricombinando e rimediando *i classici* in formato

¹ James Kerr, in arte Scorpion Dagger – <http://www.scorpiondagger.tumblr.com>.

GIF, in chiave creativa e ironica; il secondo è quello di *Officina K2*², creatrice del *Giphoscope*³, dispositivo analogico di riproduzione delle *gif*, indagando le conseguenze restituite dalla rimediazione dell'immagine dall'ambiente digitale, di cui il formato è nativo, fino alla trasposizione analogica.

In parallelo si tenterà di rispondere ad alcune questioni teoriche.

- Immagine fissa e immagine in movimento: quali tecniche per la rappresentazione del movimento e del tempo nelle immagini fisse? Quali rapporti tra queste tecniche e le immagini in movimento in formato *gif*? In che modo la semiotica plastica può essere d'aiuto nell'analisi?

Alcuni esempi chiarificatori: la tragedia greca omette il *momento tragico* perché troppo cruento, accentuandone sia la preparazione, che la riflessione sulle conseguenze dell'azione; Michelangelo, nel David (1501-1504), sceglie di rappresentare *in potenza* la scena saliente dello scontro con Golia, enfatizzando gli elementi corporei dello sguardo e delle mani; la pittura impressionista vede gli artisti, fuori dall'atelier, sperimentare la tecnica *en plein air*, nel tentativo di cogliere le salienze dell'attimo da fissare sulla tela; la svolta fotografica permette di lavorare su modi e tecniche per cristallizzare l'attimo rendendolo *eterno* (es. l'opera fotografica di Cartier Bresson).

- Quali differenze, grazie all'immagine *gif*, rispetto al passato, nella rappresentazione dell'istante in movimento? Quali relazioni tra teorie e tecniche del montaggio nelle strategie di combinazione di fotogrammi fissi, i quali concorrono a creare un'immagine in movimento?
- Quale rapporto, a livello di enunciazione, in particolare a livello di resa spaziale e resa temporale, tra immagine fissa e *gif*?
- Quale dimensione estetica restituisce la *gif*? Quali rapporti fra tecniche di cattura e appagamento dello sguardo, *loop* e ripetizione ciclica dell'immagine in movimento?
- Prospettive: nell'ambito della rimediazione, quali rapporti tra *gif* e *short video*? Quali differenze tra *gif* e le possibilità che offrono piattaforme quali *Vine*?

Giacomo FESTI (Milano, NABA)

Rimediare una ricetta. Le trasformazioni di un genere nel paesaggio mediatico contemporaneo

Il termine rimediazione dispiega il suo pieno potenziale euristico, rispetto a uno sguardo semiotico, nel cogliere le dinamiche di trasformazione dei generi e dei format di comunicazione, laddove transitino da un media all'altro, trovandosi riconfigurati nel sistema delle relazioni interne, nel modo di trattare le identità, nelle forme semiotiche che sono in grado di articolare. L'idea che un nuovo media rimedi media già esistenti (Bolter e Grusin 1999) è piuttosto sterile se non considera le cornici di genere: per fare un esempio, è "solo" il portale informativo del web che rimedia la prima

² Alessandro Scali e Marco Calabrese: OfficinaK – <http://officinak.tumblr.com>; Okkult Motion Picture – <http://okkultmotionpictures.tumblr.com>.

³ Alessandro Scali e Marco Calabrese – <http://www.giphoscope.com>.

pagina dei giornali, laddove i blog erano impegnati a rimediare le forme diaristiche, per poi, entrambi, diventare altro.

Il nostro contributo intende mappare le forme di rimediazione del genere "ricetta gastronomica", a partire da una lacuna tematica rinvenuta nella letteratura sdoppiata sulla ricetta, che proprio i nuovi media invitano a riconsiderare: mentre l'antropologia e i cultural studies hanno mostrato il radicamento della ricetta nella scrittura (cfr. Goody 2008) e si sono interessati alle relazioni tra forme testuali e identità culturali (cfr. Appadurai 2008), la linguistica (cfr. Adam) e la semiotica (cfr. Greimas) si sono focalizzate sull'organizzazione testuale del genere ricettistico. Entrambe le prospettive non hanno particolarmente valorizzato la connessione tra la ricetta-testo e la pratica culinaria (per un'apertura su questo tema, cfr. Fontanille 2008). L'arrivo della ricetta in televisione, sul web e infine nel vasto dominio delle applicazioni mobile, oltre a mostrare l'adattabilità crossmediale del genere ricettistico, rappresenta per noi l'occasione di indagare le diverse forme di connessione tra testo e pratiche fruibili o esecutive della ricetta stessa, a partire dall'evidenza che la ricetta da un lato è diventata spettacolo (principalmente in tv), dall'altro ha recuperato una valenza pratica, soprattutto nel caso del mobile.

A partire quindi dallo stretching mediale del genere "ricetta", proponiamo una mappatura delle sue forme di rimediazione televisiva, web e legata al mondo degli applicativi mobile, a partire dal contributo che le sostanze espressive dei diversi media mettono in campo per trasformare in modi diversi l'esperienza stessa di fruizione/uso della ricetta.

Riferimenti bibliografici

- Adam, J.M., 2001, "Types de textes ou genres de discours ? Comment classer les textes qui disent de et comment faire?", *Langages*, pp. 10-27.
- Appadurai, A., 2008, "How to Make a National Cuisine: Cookbooks in Contemporary India", in *Food and Culture: A Reader Second Edition*, a cura di Counihan, C., Van Esterik, P., pp.289-307, Routledge, New York.
- Bolter, J. D., Grusin, R., 1999, *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge (MA).
- Fontanille, J., 2008, *Pratiche semiotiche*, ETS, Pisa.
- Greimas, A.J., 1983, *Du sens II: essais sémiotiques*, Seuil, Paris.
- Goody, J., 2008, "The Recipe, the Prescription, and the Experiment", in *Food and Culture*, a cura di Counihan, C., Van Esterik, P., pp.78-90, Routledge, New York.

Tania Letizia GOBBETT (University of Trento Polo di Rovereto)

The print page space as aesthetic discours. Art Semiotic in Democracy

Roland Barthes writing, to the zero degree, seemed to put its accent on the differences between art and craft as a question of style, *mannerism*: writing limits, merges, proportions, isolate, build its own social reality, but is it still a thoughtful shape? Or it is the suit, the envelop, the skin, of a constitutional part of the 'I', that revolts this scenery, that renews the pact as agreement of the rights of the person, the individual outside the conveniences as before 1996 were the ground of the usury of any political term? Among linguistic and semiotic we can discover the traits of differences as to

perceive its eidetic necessity, the elements and the objects. Since Erik Landowsky, in which the page is structured as a painting of spaces connotations, oblique to the reader or since Giovanni Anceschi where the art of the page it is experience of communication, the occurrence, the author, inference a social space and a collective “I”, the subject restrain, closes, exemplify or even models what is expanded, translated, loosened. From the identity body of the newspaper we get to the unreachable public identity of the consumer. The chiasmic gesture or the censure one, or the *polisemic* as it is involved just in the object: it should impress a certain quality of the message and continuity of the communication. A semiotic landscape, in some of the terms of Ruggero Pierantoni, of light phenomenon, while on the newspaper could be seen in its own categories exploited as re-reading a *townscape*, as the *voyageur* propose a journey, the compositions aspects may represent some ways to renew the fragmented process, pauses, attitudes to rebuild a reader theory. To Jean Marie Floch, the page is the emergences of the meaning: utters as sudden wriggle, out of the waving envelop. If there is a mania that is to compare the different corporate identity without results, as to forget the composition, the athletic heritage of the development; but here is the challenge: the irony become quotation, through a passionate writer – the *pigiama* seems only to create the deal, the game, the landscape in a possible recognition of a certain time braking the appearances between words and deeds, knowledge and real objects. Subjectivity is in the semiotic *montage*: where it disappears, democracy is forgotten. To Giovanni Anceschi the newspaper is a communicational artefact that sculpts, models, our history: its typefaces are still means that signs the melodic registry of counterfeit? We will bring together some pieces of graphic experiences, some deep lecture and irony as vocation, and compare the voices as textual genres and the typefaces as tools for semiotic culture: as in a painting of J.-L. T. Gericault, the relicts of *The Raft of The Medusa*, to demystify the genres, to rediscover some anthropological calls for cultural objects in visual communication from painting to architecture, from sculpture to print.

I. I’m quoting Ruggero Pierantoni, approaching the idea of *impression*, of *negative reading* of something otherwise *opaque* even though it is the reference juxtaposed to *reflection* as a participative *aspect*⁴ of democracy – the semiolinguistic side of the discourse here interlaced would take its point of departure within the visual and aesthetic problem, from the example of the Italian scientist that faces some problems which are close to the history of visual aspects, close to a certain impact on *biosemiotic*, in cultural terms, to improve further on collection of foundational *repertoire* for a visual semiotic which has to deal with anatomy, mechanics and lastly with methodological boundaries. The architecture as a comparison of epistemological styles is due to the research in the Italian city of Urbino, centre for the mathematics and geometry (derived by Arabian scientists), preceded and established by the cultural *milieu* among seizure and ethic of the aesthetics, from

⁴ **Aspettualisation**, collocation, in the *discursive moment*, of a disposal of aspectual categories (as possible scheme of interaction) which reveal the presence of an observing *actant* – constitutional of the debrayage. [Here we will discuss the possibility of coincidence of the processes of abduction in Peirce as aspectualisation (from $-x$ to $+y$ III-I, and from $-y$ to $+x$ I IV-I, conversely as subject-discourse oriented to participate of a historical representation which may assume different type of sub-aspectual (space, actants, temporary semantic organisation) procedures which aim to underline some narrative syncretism].
 → *temporalisation, process, observer.*

Piero della Francesca: by this presupposes we derive suggestion and samples of surveys which will be able hopefully to enlighten some overtone and tradition of thoughts in the art semiotic field. *Mannerism*, as a reflective form thought on the objects and a new way to designate its own presence's effects - it is a stylistic criterion that infuses a sort of continuity between cultural subjects and objects: a designed continuity, manifest, that draws itself *in chiaro*⁵ in the world. The zero degree as expression of a measured research, of objective order, at the opposite seems to contemplate the moral virtues of text production: by chance this could be the expression of all the possible genre combination and their acceptability⁶, the possible compatibility between elements and objects that determines, in the end, the taste, meant as something actual, of *modern*. If mannerism raises with Giotto its most complete gestation it is in its plural effects – but even though in Padova we can find the dedication and the *participative communication* (Marsciani and Zinna, 1991) as a cultural *semiologic* requisite and not as a private aspect: public communication or *public semiotic* – are thought as an open reflective field. By contrast, the *affronted faces* (Baltrusaitis) seizure the field. While in the axiology of the gift and that of dedication we have an emitter and a receiver, the communication, beyond the reflection on the typical problematic of the text-object, constitutes a perceptive aspect which is more complex in that it regards the question of the reception as well as that of the production of meaning of the object, and, therefore, any other aspect of it, though caught in *flagrance* – as element of contact between the single material aspects of the continuous (Brandi, 1966), than in *abstinance*⁷ – as an intersubjective expressive singularity (first abductive movement in Peirce terms) of a way to interpretate, or better of a certain type of interpreter, that assume a meaning, for a certain culture (Grassi-Pepe, 2002). Umberto Eco regards this hiatus inside the problem of the *modelisation* but we will not escape from this if not to ascertain the originality, the accessory stratification or the mediated one of the creative act, instead of to return on the reception modes and the productive acts to define the two problems at once. As we could have been noticing, since the state of the art, the Euclidian geometric silence, as point of departure remains slightly unspoken, disguised by some forced rescue on the extension by itself, without a semiotic of the sensible not merely built as syncretic hierarchy but as juxtaposition of rescues on the art field. Still, we can't recur to an image of the semiotic field, of the print or of any visual expressive form without mention some of it. We can find some references, and even more than one, scattered in articles and texts, from Eco, Fontanille and Zilberberg on, and from there we

⁵ **Clear**, a. & adv. 1. unclouded, transparent, not turbid, lustrous, unspotted, (so ~ - *starch* v.t., = starch well; ~ *conscience*, feeling that one is innocent); distinct, unambiguous, intelligible, not confused, manifest, (*in* ~, not in chipper or code); discerning, penetrating, (so ~-*sighted*, ~-*sightedness*, usu. fig.); confident, decided, certain, (*on* point, *of* fact, *that*); easily audible; without deduction, net; rid *of*; complete (*three* ~ days); open, unobstructed; (*coast is* ~, no one about to see or interfere); unengaged, free, unencumbered by debt. 2. adv. Clearly (*speaking loud* & ~; ~-*cut*, well defined; *show*, *shine* ~); quite (~*away*, *off*, *out*, *through*; *three feet* ~); apart, without contact, (*stand*, *hand*, *steer*, *get*, ~). [ME & FO *cler* (F *clair*) f. L *clarus*]. Fowler H.W., and Fowler, F.G., eds - *The Concise Oxford Dictionary of Current English*, oxford, Clarendon Press, 1964.

⁶ → *competence, performance, grammaticality, semanticity, interpretation, norm* – sublinked to the voice quoted above, in *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, la casa USHER, 1979.

⁷ *Abstinence*, – meant as in Italian *abstanzza* – in the English dictionary *Abstain*, v.i. keep one self away, refrain (*from*); refrain from alcohol, whence ~ER n., ~ING a. [ME, f. F *abstenir* f. L ABS(tinēre *tent* = *tenēre* hold)]. *Idem supra*

return to the Greek geometric culture (eventually in abstract terms, and for our purposes, to the Egyptian semiotic discourse) but with the consciousness of the right. It is meant from one hand to indicate a process – emblematic or heuristic – that is to say, of realisation of the aesthetic in its intelligible *mise en page* that get closer to the abstance, but with all the situations supported by Floch, of retailing an operative way that approaches itself to a cultural *forma mentis*: something like *feeling* that in the text there could be other disseminate traces, of other objects, given that we could comprehend the manner in *flagrance*, its own actualisation to the conscious: in this order is given a sort of inevitable participative semiotics, without which the text remains a decoration – imitate something, its own reference, but it isn't platonically art. Art is a semiotic act – an interpretant? As in Peirce terms or as in Duchamp? With this distinction of territories we cannot justify the fastidious feelings by reading some of the Floch dried lectures, as well as being right, that individuate systems of configuration belonging, nearly stereotypically, to the well organized and desirable scenery. Its own survey style, that leaves to the positive transcendent element very little space, nearly doesn't worry the least of the visual lows underneath. The question is why he does limit the rescue of the aesthetic semiotic to open the masterpiece. We tried to re-read by strength, nearly as a mouth respiration, in an extreme rescue, the Euclidian laws, *The Soul* of Aristotle and in certain sense that something of Platonic that regains current – without leave out the Apelle's challenges to take the most imperceptible of the inter weaved lines above the recognized sign. Without the lesson of Alois Riegl on the continuity of the Roman culture, we wouldn't comprehend a peculiar unity of style, its systematic "reproduction" within the pictorial genres – and once joined the moor of the aesthetic segmentation of the print page, after the sight of the *Encyclopedie*, some semiotic chord leaped: not only a dialectic of E/C or of emitter – receiver, nor a question of index, or of dialectic connection among icons and symbols. To open the set of situations it has been the recur to the *tessera musiva* (analogies with muse, reflection, card or tale are thought to be extensions of a narrative construction of the object, depth included), the cubic object, tridimensional, the segmentation of which is a descriptive data: the imperfection's origins, of the most fluctuating dynamical aspects⁸ could be retraced, eventually rejoined, in the *hypotiposis*, – while in the *ekphrasis*, in the exceeding of something, we can find the predictive purport of the art semiotic – its research of exactitude and measure – but in a pictorial key – as wanted the painter Apelle – the subtler and ineffable line that we could perceive, gives movement to all the perceptual evaluation that we would get from the aesthetic quality of a phenomenon that we may define sometimes information – among *source et scible* – is the stratified adductive data in which interiors we may find the case and the rule.

II. "Each of us goes through life armed with philosophical views about all manner of things: morality, politics, God, knowledge, human nature, the meaning of life, and vast array of other important life issues" (Lakoff, *Philosophy in the flash*). A textual semiotic, if in depth could be an aesthetic of reception, necessitate that the recognizable syntax would be reconducted to a potential visual grammar, of a sensible nature also – for we may already posses the references for a narrative

⁸ Thinking to Einstein which refusing to relate his physic theory to Cubism, as a cultural bridge (Shapiro, 2000), to *stay out* of the cultural movement – it's a challenge to doubts to the freedom of research, to its finalisation, that hearts once more the conception of linear, straight, path to universal thought.

lecture *tout court* that would permit us to skip this position – none the less, while we discover that to determine the text portion the indication of the type of entailment occurs. If we discard from the start the possible task of the preservativeconservatory, it isn't for the fact that it isn't interesting to know where he would eventually start, *au contraire*. The necessity to rediscover some aspects that could be of the order of the experience that is completed in handing a certain art, have in some cases, conducted to observe the *continuum* plan in a more articulated plan that merely as a drawing and to make oneself the question if the drawing would tell sufficiently of which materials we will have to talk of – fact that may not coincide: is exactly of the ability to reach the interfaced bi-plan of the visual meaning that would adapt us to a form which is neutral and complex. The last question to which semiotic seem not to have a last world is if intentionality can be a semiotic challenge for historic research: but we are, sometimes, reaching the very shallow waters. You may tell that this is slightly a preach. To study the aesthetic of the democracy of a page, I had to (weight) think to the terms of this invitation to restitution of a subject, so *amable*, that potentially goes from Rock Art to the most refined and complex web pages which deserve an analogous registration – fact that imply co-division of ethic and epistemology. To come up with saying that a grammar it isn't but one of the deeper and personal forms of interfaces, we needed Vague (*la revue*), the Italian *suture* in cinematography which it isn't related only to montage, but to those artefacts of the language in discourse that are meant to be 'frames', 'schemes', 'actant system', 'embodiments', 'symbolic modes', etc.. A certain kind of semiotic objects that goes to the *mise en scene* to the *mise en page* through deontological reflections which regard the programming and the spirit with which it is accomplished: *finesse et géométrie*. It has been considered also, frequently, the possibility that the polis in that is a democratic development (Marco Romano) of painting research genre (Hayez), it can be a *continuous* memory – that is to say it had placed in a certain sense the thread of the discourse much beyond those horizontal schemes of the demographic development (to need re-drawing, experience, *toponymy*, invention). It could be asserted by the study of the antropoagnosie connected to the urban distribution of traffic. It's explicitly an anchor to history images. Which could be the grater effects of regeneration on the subjects? Meaning, language, behaviour, evaluation, sense of humanity. If we should re-discover all the history of the reading, as in the essays of Chartier and Cavallo, we would object that the *interdefinition* of the abstractness of the schematic object is closely unmentioned in our literature – while there's an amount of imagination, of unreal which overwhelms the opportunity. Is this reliable to the stratification of our imagery or to the rescue of the imagination to the logic of certain over written determination? From a certain point of view – the frame – the page - are the history of the humanity. There's no doubt that the fact that we can find some forms on the rock doesn't mean that we should forget the principles studied philosophically in the last three or four thousand years. We may also ask if we could raise some curiosity on the articulation of the page in handicap situation – as it seems to have some effects of organisation of the layout which could be considered part of the pertinent comprehension of some misleading structure, wrong address of the role of the images, difficult manage of the lies beneath an argument that has some weight in the context of the meaning. During teaching preparation I've worked with a person different able – she had to underline some short text and I thought that it was

excellent to learn some briefing – I started to ask if on her point of view she could associate images to text and eventually if it was giving more information or truth: she looked at me saying that it depended. I tried to separate the text from the images and the meaning of the page was less stable, spaces and logic reference could have being more than an effect of strength. The sustain teacher brought her in an other room – I didn't agree so much because I thought that the lesson of the teacher of art history could have been prepared to this occasions of using instruments – maybe we are different though, and video *Critoart* as well, are studied on peculiar subject, not in an annual scale, it isn't so much worked, on the acceleration or improvement of the message, retailed on this sort of togetherness. Bottom up teaching is a parallel search for the increasing ability to return meaning some how generalizing the efforts of a whole scale of acquisitions, from prehistory in a possible order of style complexity to motives developed in contemporary art to sample the discourse, the analogy, when it is possible the actualisation. The history of painting has the average difficulty to introduce the development of cognition, semiotic behaviour and *semiology* (thought eventually as a logistic of the meaning) in action. I believe that to resume art not by isolated system, can be more interfaced with the language meant as a live instrument: recognize and estimate a colour, the cut of a *mise en page*, its already part of a communicative world. The *semiosis* is everywhere we can re-compose the relation between systems of recognizable abstract or concrete figures. We could say that is a cosmographic concept.

III. Text and news: democracy and hypothetical silence. We shall take, instead of the beautiful picture in the book of Jean Marie Floch, *Les formes de l'empreint*, a weekly journal like the Time and the Economist, April 2007 – Saddam Hussein's death. Pragmatism, *contradictories*, immanent situation presupposed, in scale. Our attitude could be surprised by the sense of difference, improvisation, thought essay, capitulation guaranteed by the two – except that ones folds the whole issue on the embodied history of the Americans facing urgent calamities and the other accepts the ruin with the coldest sense of the case: black humour given by the pictures in tv. It seems that US doesn't understand a certain French-Japanese *Impressionism* but on the other hand show the real American in the opposition to a caricature, a print, an idealistic comedy of the self – while the tissue of the Economist doesn't let run away any of the *polysemic* symmetries which may be involved. War to terrorism with any textual artefact possible. The semiotic point of view is immediate, the *interpretant* coded, the translation is already conscious to face false traces; the general habit rebuild is legitimating action. Once the distance of the argument is differentiated between the sources of participation to the situation the space of connotation take its revolts against the obvious: language under constraint of different kind of tyranny, gives its results with subtitles: *The repulsive end of a repulsive man: leader, page. The life, death and uncertain legacy of an Arab villain and hero*, (page 31). Stills remaining in the margin: *A chance for a safer world*. As in Benjamin words the task of he democratic lands will serve to guide toward the dialogue and the acceptance of the crisis as a form of change of the guard. In this analysis we could contradict the fact that the semiotic instruments are not participating, but talk of principle of variety treating it as argument exquisitely semiotic, not only narrative and elliptical to the argument, but as an aesthetic of the object viewed both insights and outsides, which are forcing common sense to its reaction: to work on motivation,

rediscovering the en-counter's places between semi symbolic attention not necessarily spared in divisions, which are composed on constitutional hypothesis of the sign to the last view. If as in Peirce studies to individuate it is possible to reach a sort of double movement of constitution of the sign, a sleigh between interpretation and hypothesis (abstraction), the first would be founded while the second will be a process of *mise en distance* of certain type of disvalue. It is pure abstraction, in the best of the arrangement. If instead we make a pure semiotic reasoning, for certain accounts the hypothesis is comparable (*a posteriori* or by its splash effects) as what guaranty the cohesion of the objects. It isn't anything else that a moment connected to a form of readability. If we image its *mise en page* with broadness of different capacity and subjectivity, we check two diverse possible abduction and two results: the possible re-presentation and the development (semi symbolic plan) of a subject within a constructed biography, hardly disposal in its complexity, usually embodied in series of lows and constants which are enough universal as much as presupposed and on the side of the extension an abductive construction of the self (by example, Italo Calvino, *Una pietra sopra*) or as when the occurrence are evident parts of a meaningful salience – open to cultural expressions far from certain type of cynic values. The most valuable aspect is concerned with the continuum of the drawing of the news paper as a cooperative status between different authorial voices, with a broader and updated subjectivity. The *intention operas* could merge as an hypothetical abstraction from a series of contents, with the constitutionality of the cover that becomes the biographic and daily *visus* that represents on which respect to introduce *significance*. In this case we my approach an access to the order of things claims to relate to a general ability: the encapsulation of the first part of the message given by the synthetic *iconisation*⁹ of the theme, represent the movement in a temporary scale of facts given, the presentation of which is equal to an abduction of behaviour, of a logarithm of figures (base + term) with a taste of possible impairment, of asymmetric attainment. We already quoted the example of the Euclidean Vth principle – silence seemed to be a connotation of concentration in the picture, lines left overlapping the margins fading away, by contrast, leaving some traces of the negotiated situation of the camera – a frame which measures the ability to capture the syncretism of the inter subjective values. Some examples. It could be improving to quote in idiographic terms the photography of Bill Brandt quoted by Jean M. Floch whose text gives an image of the classic structural semiotic which (state of the art, which might be retraceable as a hard semiotic) gets and discriminate some distinctive traits, processing all the *precessions* (precessions) that shows their intercourse in the intersubjective plan there to exploit (difficulty, as coherent with the theory to manage the intention in a picture as such, which probably need more hypotitopsis).

> The *prospective* architecture of the photography could (light sources, action, curves, distance points/plans which may appear *homogetic* (homology-narrative plan) for a interlocutory position which implies at least the position of the photographer) be defined as an aesthetic *precession* (see: *precession* - preceding) by the fact that we can clear the prosemic point of view (*encadrage*) as a *vaglio tetico* (it. as a train parallel movement, without increasing of information or magnification

⁹ → *Sign, Image, Referent, Figurativisation, Semiology*

than the proximity to a certain point of view, from data to theory, aspects which imply a straight necessity of critic analysis – shifted by the geometric perspective, in opposition to an «homologous» plan brought into the work artificially as a theoretical issue) as if the prospect of the actor *mise en page* (in the broader sense as main theme), could be translated in a performable scale of interactions. If these could be said to implement or to constitute the reality definition, we would probably discover that to individuate visual trajectories which are going further than the phenomenal traits released with ease, to become an elementary semiotic based on a final hypothetical movement of abstraction (*le sens* - « *hors du text* » – *ce que je voudrais lire comme significant* – et « *dans le text* » en ce que démontre l'existence figural du propre – to quote a famous quarrel on the margins), of figures perceived as constitutional part of the *representamen* – as to say that there couldn't be otherwise any sign. Then of course we will ask our selves if Floch is taking for granted the immediate object of the sign, the coding of the restitution of black and white graduated areas, their *overlapping continua*. As if could be already conscious of this residual *flatus vocis* that impact the image with its own presence effects. That is to say the intersubjective coincidence given by an image of the process of the photographic structure, project some configuration, which as a given object of visibility, is taken in account as reciprocal or symmetric relationship between subject and object. We would realize the art of photography it is not restricted to the passage of a function, but realise an emergence of aesthetic content. We may therefore put in light the necessity of a semiotic of sensible and to propose it as an object of discussion depending on the type of anthropometric ambient given, proportionate to the discourse, since it is captured in a tension between metric and theoretic arrangement of the self. We find a *mise en page* which contributes to render visible and accessible most of the things that we would define not properly photograph: olfactory, ear, tact, as absolute vicar senses of a photograph meant in a static sense, are reverberated in the sensible continuum through sense effects which are graduate and dynamic. We have already tried with the idea of the Barthes *grain of the voice*, to reason on one self as an exclusive proper, as something, at the encounter of which (intersection), the other perceive a certain work of the perception, that eventually support. The shot, as opposition to the total take of the object, seam more a game, to trace that meagre film of a sign, maybe lower of the reality, but transparent and thick.

IV. As last consideration we'll trait the objective of this epistemological adventure – not without some scolding for the filed actualisation, which may appear geographical and symbolical, to find deeper phenomenological and theoretic roots, but in more accessible truth even in shallow waters. The frontier revisited – an epistemology of the research in semiotic regarded as a sensible picture, a science of writing connected to the Greimasian work renewed in its strata as a Peirce cartography, searching interfaces of modulation which may connect the own body and the voice in which it could be individuate a sort of mirror *liminem* in which the own body is placed as a film, a skinned layer, a geometry of Cartesian verse, is the post translation of the body, between abductions, interpretation, hypothesis and icons, unveil a cognitive approach to the anthropomorphic setting, fond of history, the synthesis of which is the curious identity of the 'man' Japanese sign and the Egyptian 'h' for a seated women, primitives for a discourse semiotic concerned with the representation of the content.

The extension of the usage of the *ductus*¹⁰ could claim some attention which in photography, as montage, by example, have found some direction of style, but without the abduction of the striped line, towards an interpretation of once life, basically consigned to facts, the idea of hypothesis would have never raised by an intention to give meaning to the rescue of a depicted personality, the text organisation of which, column, or spread horizon of meaning seem to depend on the juxtaposition of the biography. *Idiographic* purpose – as Barthes recalls, even taking in the art *on* the sign, the *Chambre Claire*, maybe, as a cartographic usage (*La Nature*, 1893, I.), reduction, not distortion. We may conclude, as an unfinished work, this *jeux libre des facultés* with acquaintances: an Egyptian *ductus* which underlines some cognitive attentions, discourse abductions which may seem systematic, with a sense of democratic exposure for the narrative effects of presence, full of choices for the recognizable objects of a logic of the interpretation, provided of some disposal which maintain the idea of hypothesis left to the descendent in its giving it self as form of enunciation. The closure of this proposal may had needed more comparison between intersemiotic theory and journalism – the intensive side of which may well be introduced with a work on the scene represented by a photograph – idiographic algorithm of the disposition of the actants between the subjects and the camera.

V. *For a conclusion* As we may refer also to the *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*¹¹ which has a similar grid, which may be said to be imposed on a canon of the sensible, a “salient composition” within a spacious rhyme that has been considered in this *oeuvre* as compatible with the choice of Jean Marie Floch for structural analysis. Algid clearness of the aura now translated in epidermis, acquired by an aesthetic and cognitive point of view and as the photographer “spaces” its position towards it, as to protect, as a good by it self, interwoven or retailed, seems to form a silence line with her arm – a phrasal extension of it, which models a sort of norm enunciated in the text: the photography it isn’t simply a modelisation of plastic elements engaged into the representation – but becomes a linear discourse within the levels of the depth dimension. Certainly the theme of the *content’s silence* is reaffirmed by the absence of the concrete ears and of any metaphorical allusion. If I insisted on with the *Vth* principle of Euclide in photography, much more than in any other enunciation constraint, it is because two elements seems to embrace the line at once: the regards (challenge to get the components of the aesthetic discourse in) - the moment of the semiotic actualisation: *time exposed*. Then, naturally, if the overwhelming of the posing photography as the only drafting, is for the intensity of the manifestation, taken in these two point of the continuum which embodies the aesthetic dimension in photography, is giving it self back as a stratification of genres and materials, belonging to the sensible and the abstract – what is transformed (*diegeticamente*) in a narrative point of view, is the skin exposing the effects of the *mise en page* of the general lights (namely high lights and diffused ones) – burntwhite shortened scale toward the observer, even if it is still possible to perceive the insisting continuum towards its proper limits: the *encadrage*; what remains aesthetically preserved and manifest, as a good, is the regard in relation to

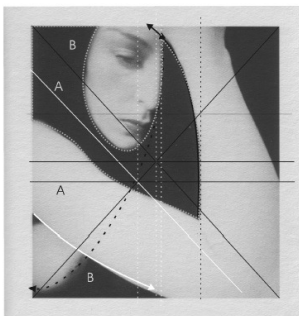
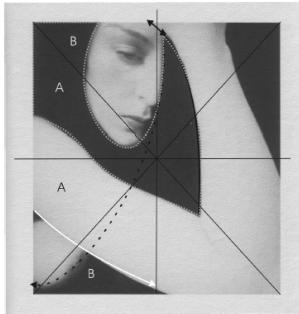
¹⁰ As the *montage* of the hand modulation of a drawn character, letter.

¹¹ Giulio Paolini, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967, Photograph of a painting of Lorenzo Lotto of a young man.

the breast, fading behind the levels, restoring a selection of infinite gradation fading behind the first magnified *sort of* utterance [the arm, as already seen, forming an upper frame, inside the framing and within the limited portion of the print, as a result] - as a form of exposure in a gradation of intensity: *la quiete du sens* deserves its *dispositio* to the limits of the area considered.

1. Appendix] Floch – euclidian temporary window | Bill Brandt 1. Floch draftings 2.

Consideration on the aesthetic of the space of the camera/print as different views.

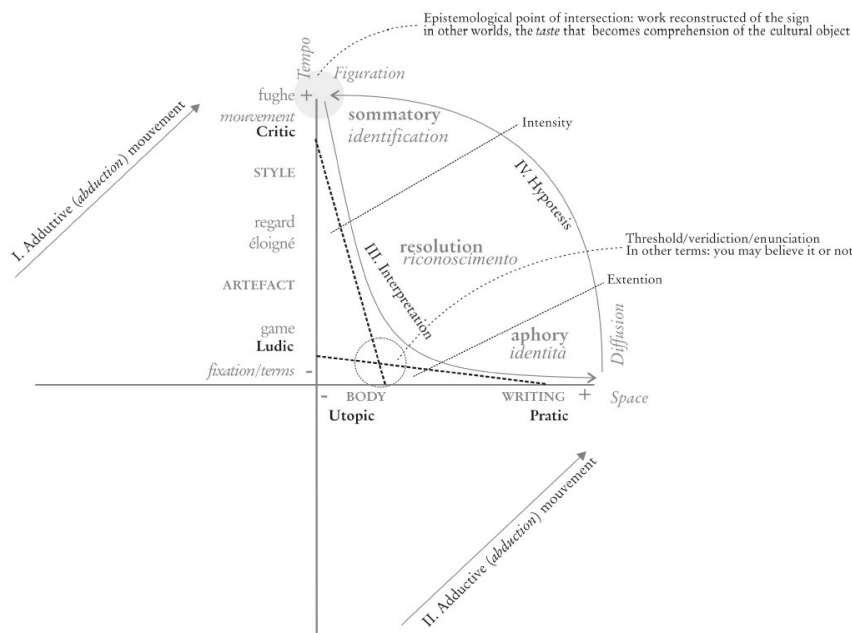


The image indeed apparently is centred, as if it would have been designed before. As I noticed in the photograph of Giulio Paolini, a frame is not existing at all, but some truer optical axes that are drawn by the integration of the regard of the photographer while his taking the picture. Certainly the considerations of the frame as peripheral source, can nonetheless make merge some new considerations – or plastic connectors: the arm, sort of *paspartout*, indices to think that it could be a framing object, or if in a position which is merely eidetic as an element of direction. On a metaphoric plan the *cornix* (fr. etymology – a crow – but in Paolo Uccello – evidently played as a frame for costumes, hats etc.) with its melancholy, *tetics* to the principle underlined, that this viewing-pass (rest or fork as in a bicycle) recalls a non silence – in prossemic words – something that is meaning an inter locution among one self and the image-action, the *corpus* of which is the entailment, the shot – to which we due the double image. As we may observe in literature, a passion, nostalgia of a thing past or a melancholic situation needing a certain space, is a thematic role needing the expression of passions: a plan of transformation of the embodied text, a negation of the preceding way to fix the idea which *sur-determines* and transcend. The print reversal: A-B seams the threshold, the take of a rhyme, investment on the summary, as a tensive cognition of symmetry which belong to all the procedures of iconisation – whatever visual art. Thus is perceivable as a beckoning of the sensible body, as organizing a *synchretic grid* of allusions, inter-referential to the purport: abstracting silence

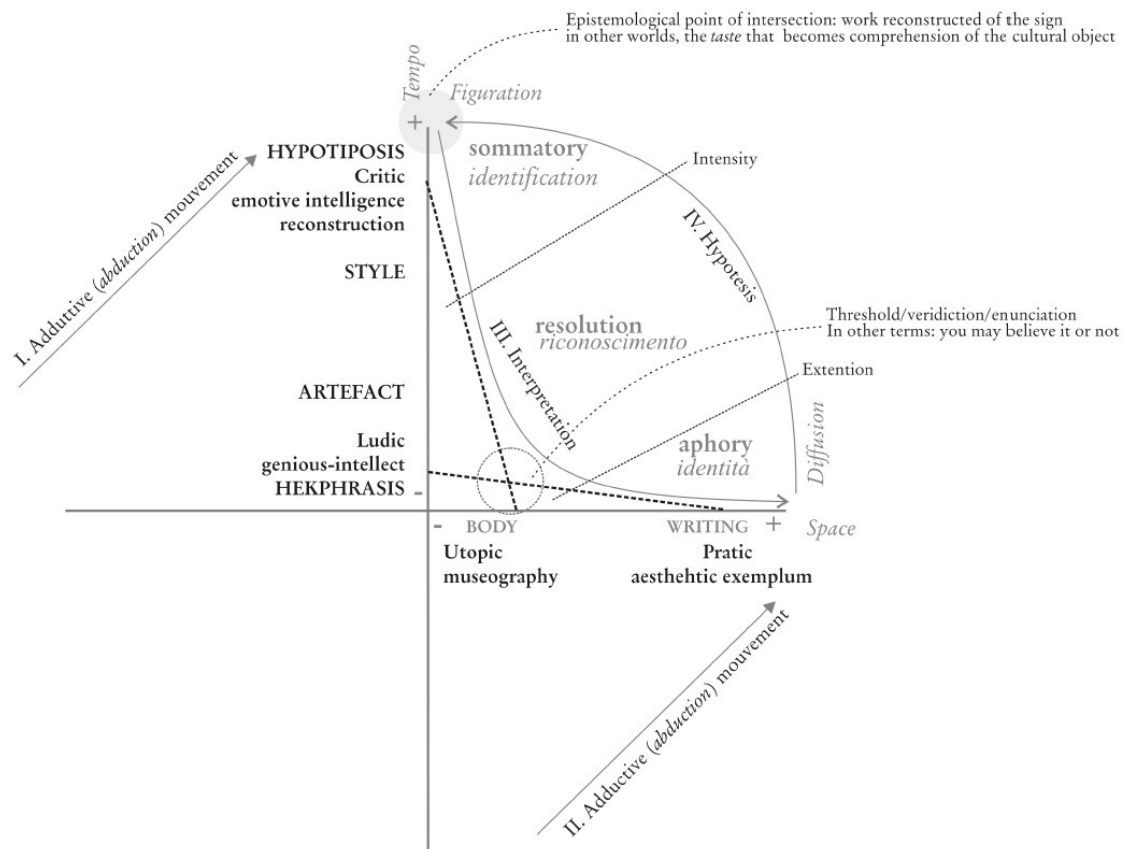
which retains a temporary frame of an attended spacing. We may have noticed those fugues which signal the borders – the question is, are we accepting the intention – the meaning – or we shall believe to have a right to over interpret it? Again: the arm composes a sort of “rest” (quoting a dictionary in the analogy), that captures and isolate the *visus* – creating a major intensity on the relation regard-object (in absence – of any other non legitimate pretension – the body still remains the expressive *ductus*). As a very last intuition – we may turn the picture all the way around the margins – as the “pasta a sfoglio” of the levels coherency matched with cohesion of the purport – the image begins to be studied to partake cognitively to a restitution and we gather our consideration on the *intention*: completeness and stability.

2. Appendix - *tensive-aesthetic compound*

I gathered in this idea of the *langanatoio* two movements which may now resemble routine. The history of seizure, considered as anthropometric take would let us think only to projections of distances. Pierce thinks that from an epistemological point of view the first movement to achieve is inter subjective and due to the reversing of the ‘as if it is an homological’ plan (the second on the first in descriptive terms), making it positive in all the determinations. Knowing the operative system of Greimas, extracted by the unifying vision of the scientific and aesthetic culture of Aristotle, not missing the ironic *quotation-ism* of its own cultural found, we can’t have nothing new, and we are acknowledged enough with the polemic setting of observation discharged in the continuum of the meaning of Umberto Eco as merely a result of the expression, or of the interpretation, while a unitary object is presented with more comprehensibility in what regards the semiotic of iconic discourse. The emerging of a compatibility and complementarity strikes as modelisation occurs there where the homology tries to virtually present the plans in their depth by itself. If we would only retail the aural section, obtaining anyway a measured dimension of a possible *écart*, gathering our drawing, maybe we wouldn’t receive the descriptive representation of the textual semiotic, as derivatives of the classic descriptive geometry: a lack or a loss in inter cultural terms.



Adding that “expression” is somehow in contradiction with a symbolic semiotics, which on the other hand, tends to imply itself as coherence (pragmatism) – we try the restitution to the human communication of the gesture in its dignity, the handing over the modality system, when not part of poetics (we may remember the *brutal things* of Sylvester, but the lightening effect of seeing drawings of Michelangelo or Leonardo, Canova or Rodin, even Fontana or Melotti, against the painting or the artefacts – not as a remedy of acknowledgement but as the real data that is reaching the senses. The style of C. S. Peirce curiously trace a phenomenology of the discourse, in that is displayed a long with possible descriptions in the form of the enunciation and except some systemic anecdotes on doing what we thing is better suit to us, it is the category of the *finesse* that results more developed with the experience: knowing for knowing, making for making, or even a moralized textile that becomes more stable when thought in the future: a melancholy and a nostalgia which in the photogram of Bill Brandt seam to have found a stratified system, horizontal, thesaurized and sublimated in positive – remains the possible traces of the photographer, that seam as well to build its own intimate accessibility necessary to the visual text. The cohesion of elements and objects given. Black and white which are reduced to scales re-conducted to some visual writing. Rebus of the Universal deluge of Paolo Uccello, or the entails of the *studiolo* of the Montefeltro Duke, emerging from Egyptian studies as precise texts: mastery and sense of the human measure.



Bibliography

AAVV

1979 *Spécificité des sciences humaines en tant que sciences*, Genova, Tilgher. (essays - Tonini, Destouches, Malherbe, Nowak).

Anceschi, Giovanni

1981 *Monogrammi e figure*, Firenze, Usher.

Barbieri, Daniele

1995 *I linguaggi del fumetto*, Milano, Bompiani, II ed.

Barthes, Roland

1966 *Introduction à l'analyse structurale du récit*, in *Communication*, 8, Paris, Seuil, pp.7-33.

Blaselle, Bruno

1997 *Histoire du livre*, vol.I-II, Paris, Gallimard.

Baxandall, Michael

2003 *Ombre e lumi*, Torino, Einaudi. (1995 – *Shadows and Enlightenment*, New Haven - London, YUP).

Bettetini, Gianfranco - Colombo, Fausto

1993 *Le nuove tecnologie della comunicazione*, Milano, Bompiani.

Blanchard, Gérard

1998 *Aide à la choix de la typographie*, La Tulière, Atelier Perrousseaux ed.

Brandt, Reinhard

2000 *Filosofia della pittura. Da Giorgione a Magritte*, Milano, Mondatori. (*Philosophie in Bildern*, DuMont Buchverlag, Köln, 2000).

Caillois, Roger

1986 *La scrittura delle pietre*, Genova, Marietti. (*L'écriture des pierres*, Genève, Skira).

Calabrese, Omar

1999 "La memoria geroglifica. Riflessioni semiotiche sul frontespizio dei "Principi di Scienza Nuova" di Gian Battista Vico", in: *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, a cura di Pier Luigi Basso e Lucia Corrain, Milano, Costa&Nolan.

Cavallo, Guglielmo – Chartier, Roger

1995 *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Bari, Laterza; (ed. Fr. Seuil).

Cohen, Elliot - D.

1992 *Philosophical Issues in Journalism*, NewYork - Oxford, OUP.

Courtés, Joseph - Greimas, Algirdas-J.

2007 *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Mondatori.

Eco, Umberto

1974 *Trattato di semiotica generale*, milano, Bompiani.

1979 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.

1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

1979 *Interpretazione e sovrinterpretazione*, Milano, Bompiani.

1985 *Sugli specchi*, Milano, Bompiani.

- 1995 *I Limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- 1997 *Kant e L'ornitorinco*, Milano, Bompiani.
- 2007 *L'albero e il labirinto*, Milano, Bompiani.
- Elkins, James
- 2007 *Dipinti e lacrime. Storie di gente che ha dipinto davanti a un quadro*, Milano, Mondadori. (tr. Engl. *Pictures & Tears: A History of People Who have Cried in Front of Painting*, London, Routledge).
- Everaert-Desmedt, Nicole
- 2006 *Interpréter l'art contemporain*, Bruxelles, De Boeck Université.
- Fiorani, Eleonora
- 2000 *Leggere i materiali, con l'antropologia, con la semiotica*, Milano, Lupetti.
- Floch, Jean-M.
- Grassi, Luigi - Pepe, Mario
- 2003 *Dizionario di arte*, Torino, UTET.
- Kress, Ghunter – Van Leeuwen Theo
- 1996 *Reading Images. The grammar of Visual Design*, London, Routledge.
- Handke, Peter
- 1980 *Il mondo interno dell'esterno dell'interno*, Milano, Feltrinelli. (1969 - *Der innerwelt der Aussenwelt der Innerwelt*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main).
- Landowsky, Erik
- 1997 *Présence de l'autre*, Paris, PUF.
- Le Courboisier
- 1951 *The Modulor*, sec. Ed. London, Faber and Faber.
- Lindekens, René
- 1971 *Sémiotique de l'image. Combinatoire des traits pertinents dans une image minimale, au niveau de cinq familles de caractères typographiques*, Urbino, STEU.
- 1976 *Essais de sémiotique visuelle (le photographique, le fémique, le graphique)*. Paris, Klincksieck.
- Marciani, Francesco - Zinna, Alessandro
- 1991 *Elementi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio.
- McQuail, Denis
- 1995 *I media in democrazia*. Bologna, il Mulino.
- Merleau-Ponty, Maurice
- 1964 *L'oeil et l'esprit*, Paris, Folio.
- 1994 *Linguaggio, storia, natura*, Milano, Bompiani.
- Nuti, Lucia
- 2008 *Cartografie senza carte. Lo spazio urbano descritto dal Medioevo al Rinascimento*, Milano, Jaka Book.
- Perulli, Paolo
- 2009 *Visioni di città. Le forme del mondo spaziale*, Torino, Einaudi.

Proust, Marcel

1954 *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard.

Romano, Marco

1993 *L'estetica della città europea. Forme e immagini*, Torino, Einaudi.

Shapiro, Meyer

1995 *Lo stile*, Roma, Donzelli ed. (1953 – *Style*, Chicago, UCP).

2003 *Tra Einstein e Picasso. Spazio-tempo, cubismo, Futurismo*. Milano, Christian Marinotti ed. (*The unity of Picasso's art – Einstein and cubism: science and art*, new York, George Braziller, Inc.)

Zinna, Alessandro

2002 *L'invention de l'hypertext*, Urbino, centrostampa dell'Università di Urbino.

_ **Photograph**: Bill Brandt, *Nude*, 1952, positive inverted.

_ **Drawing**: [*Hémerographe*, in *La Nature, Revue des sciences et de leurs application aux art et a l'industrie*, Paris, G. Masson, XXI année, 1ère sem., 1893].

_ **Schemes**: semiotic configurations.

_ **Reading Iconography**

Giotto, *Il dono del mantello*, Assisi, cattedrale.

Paolo Uccello, *John Hawkwood*

Piero della Francesca, *Pala di Brera*

Giovanni Pisano, *Cattedrale di Siena*

Simone Martini, *Maestà; Annunciazione*

Raffaello, con interventi di Michelangelo, *Scuola di Atene*

Leonardo, *Annunciazione*

Velasquez, *Las Meninas*

Manet, *Colazione sull'erba*

Gericault, *Zattera della Medusa*

Stefano Cagol, *The Cat's Moon*

Pierluigi GRAZIANI (Università di Urbino)

La rimediazione biologico-culturale del disgusto nell'effetto uncanny.

Perché l'effetto uncanny ha a che fare col problema del riconoscimento

In questo lavoro indaghiamo il concetto di *remediation* (Bolter & Grusin, 1999) per offrire un'interpretazione filosofica dell'effetto uncanny. Utilizzata per la prima volta in senso tecnico da Masahiro Mori (1970), l'espressione “Bukimi no Tani Genshō” (tradotta con uncanny in Inglese) è utilizzata all'interno dell'ambito di ricerca della interazione uomo-macchina (*human-humanoid interaction*) per descrivere la sensazione sgradevole, spesso di rifiuto, che si prova nell'osservare robot che imitano umani. Si tratta di un effetto ampiamente utilizzato, più o meno consapevolmente, nella cinematografia horror, dove conservando la fisionomia base vengono alterati dei dettagli in modo da ottenere quel qualcosa di non-normale, in grado di generare nello spettatore la paura-repulsione voluta.

L'effetto uncanny pone dal nostro punto di vista una duplice sfida: tecnologica e filosofica. Nel primo senso, nell'ambito della *computer graphics* si affronta la sfida tentando di ottenere il massimo del realismo al fine di eliminare la sensazione di sgradevolezza tipica dell'effetto uncanny (MacDorman et al., 2009; Tinwell et al., 2011); nel secondo senso, l'effetto uncanny ci pone dinnanzi all'annoso problema del riconoscimento (e del non riconoscimento): il problema della disponibilità a interagire in un modo empatico con l'altro. La nostra idea è che sia possibile analizzare la sfida filosofica posta dall'effetto uncanny utilizzando, al contempo, le categorie di IPERMEDIAZIONE (trasparenza) e IMMEDIATEZZA (opacizzazione) chiamati in causa da Bolter & Grusin (1999).

Utilizzando queste categorie descriviamo l'effetto uncanny e avanziamo l'ipotesi che il sentimento di repulsione che definisce un tale effetto sia legato al funzionamento dell'emozione del disgusto (Rossi, 2013; Rozin et al., 2009). In modo più preciso argomentiamo che l'emozione del disgusto ha un ruolo chiave nella costruzione e soprattutto nella distruzione della dimensione interpersonale che sta alla base del riconoscimento (e del mancato riconoscimento) tra umani, ma anche tra umani e agenti umanoidi. In questo contesto il ruolo psicologico del disgusto diventa utile per comprendere i meccanismi di senso che individuano il problema del riconoscimento: gli umani sembrano portati a proteggere il confine tra umano e non umano utilizzando una sorta di percezione potenziata che ripara e corregge. Più, infatti, il realismo degli agenti umanoidi aumenta, più il cervello umano tende a notare dettagli fini e a restituire un'immagine imperfetta di agenti umanoidi nei quali non siamo disponibili a riconoscerli. La rimediazione biologico-culturale del disgusto è ciò che governa, sul piano psicologico, questo processo.

Bibliografia

- J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge (MA), 1999.
- M. Mori, *The Uncanny Valley*, in *Energy*, vol. 7, pp. 33-35, 1970.
- K. F. Macdorman, R. D. Green, C.-C. Ho, E C. Koch, *Too real for comfort: Uncanny responses to computer generated faces*, in *Computers in Human Behavior*, 25, pp. 695-710, 2009.
- M. G. Rossi, *Il giudizio del sentimento. Emozioni, giudizi morali, natura umana*, Roma, Editori Riuniti University Press, 2013.
- P. Rozin, J. Haidt and K. Fincher, *From oral to moral*, in *Science*, vol. 323, pp. 1179-1180, 2009.
- A. Tinwell, M. Grimshaw and A. Williams, *The Uncanny Wall*, in *International Journal of Arts and Technology*, vol. 4, no. 3, pp. 326-341, 2011.

Gian Piero JACOBELLI (La Sapienza Università di Roma)

Sensi e dissensi benjaminiani

“Un’opera che consistesse unicamente di citazioni”: secondo la Arendt questa deriva citazionista rappresentò la cruciale ossessione di Walter Benjamin, e non soltanto perché le vicissitudini della vita lo costrinsero a lasciare incompiute opere come il *Baudelaire* e i *Passages*, alla cui frammentarietà oggi non a caso si attribuisce un valore emblematico.

In effetti, quella di Benjamin non si risolve né in una involuta incompiutezza, né in una variabile stilistica, ma nella idea dell'opera come quel mucchio di rovine che si raccoglie ai piedi dell'*Angelus Novus*. Questa equivalenza semiotica tra "citazione" e "rovina" – entrambe derivanti da un segno che progressivamente si dissocia dal "programma" metasemiotico di ogni cultura, concepita come un dispositivo per associare i segni in insiemi sempre più complessi e articolati – comporta alcune conseguenze esegetiche di cui Benjamin si dimostra drammaticamente consapevole, al di là del suo presunto o preteso "esoterismo", che non concerne i rapporti tra il dentro e il fuori del discorso (tra eso- ed exo), ma quello tra i suoi intrinseci "ordini" ideologici.

Citazione e rovina non costituiscono occasionali frammenti della *forma fluens*, che incessantemente si associa e si dissocia, ma frammenti intenzionalmente sovradeterminati, frammenti "feticistici", come nella nietzscheana parabola del ponte in *Così parlò Zarathustra*. Il lavoro critico viene chiamato, quindi, a una divaricante operazione filologica: quella di cogliere il senso contestuale della citazione o del frammento e quella di coglierne il "doppio senso", un senso non più soltanto semantico, denotativo o metalinguistico, ma semiotico, cioè tipicamente connotativo, nel cui ambito, già dal *Dramma barocco tedesco*, l'immagine gioca un fondamentale ruolo dialettico, nella prospettiva di una "scrittura eccitante".

Cosa comporta questa trasformazione della catena del senso nella catena del dissenso, o del senso tradito, in quanto prima letterariamente tradito e poi iconicamente tradotto? La corrispondenza con Adorno in merito al *Baudelaire* ne lascia intravedere la criticità "apocalittica": inaccettabile per Adorno, secondo cui dalle difficoltà, storiche e filosofiche, si dovrebbe riemergere mediante un atto di conoscenza mediato da un atto di volontà, un "progetto", una responsabile riformulazione del passato nel futuro, mentre secondo Benjamin soltanto la programmatica distruzione del senso, la "catastrofe semiotica", lascerebbe aperta la porta all'attesa messianica che, in quanto ritorno dell'origine, dovrebbe condensarsi in una imprevedibile rimozione del tempo.

Questo paradossale rapporto tra il tempo e il senso – il tempo necessario per "procedere" alla produzione del senso; il senso che rimuove il tempo per consacrarsi, predisponendosi a ulteriori rimediazioni temporali – confluisce, sulla scorta delle riflessioni di Scholem sui "nomi segreti" di Benjamin, nella "disperata speranza" della "passione" anagrammatica di Benjamin. In effetti, la ricognizione dei diversi livelli di senso impliciti in ogni anagramma (l'uno che, per "presentarsi" letterariamente, "rappresenta" iconicamente l'altro come "un'unica catastrofe", un mucchio indifferenziato di macerie) consente di cogliere nei processi di rimediazione la coalescenza tra il senso che "implode" sul versante della parola e il senso che "esplode" sul versante dell'immagine: una cogente oscillazione semiotica da cui scaturisce anche l'attuale "confusione" tra il piacere della mediazione e il piacere della immediatezza.

Erdogan KARTAL (Université Uludag, Bursa-Turquie)

Re-médiation du texte : de la narration classique vers une fiction hypermédiatisée

Le développement des technologies de l'information et de la communication ainsi que la diffusion rapide de l'utilisation de ces technologies dites « nouvelles » marque surtout le nouveau millénaire en cours car, grâce aux quelles, tout est en mouvement perpétuel. Les technologies en question qui

commencent à émerger environ depuis un demi-siècle sont entrées dans nos vies quotidiennes en se concrétisant sur le médium qui s'intitule Internet, à savoir le réseau des réseaux.

Différent des autres médias qui le précèdent, ce nouveau médium, qui propose l'opportunité de mettre à disposition le trio, à savoir le son, le texte, l'image fixe et animée (vidéo) sur une seule plateforme numérique, multicanale, multi-référentielle et interactive, apporte également de nouvelles dimensions à la littérature tout comme il l'a fait pour d'autres domaines.

Suite à un compte-rendu réalisé du bilan fait d'après les recherches précédentes dans le domaine, durant cette présentation nous allons essayer de discuter, sur l'axe principal du lien entre l'hypertexte et la littérature, les nouveautés ainsi que les apports que la technique hypertextuelle a contribués à la littérature aussi bien dans le sens de structure que dans le sens de fiction tout en les comparant à la narration traditionnelle et classique.

Mots-clés: Littérature numérique, Re-médiation du texte, narration classique et fiction hypermédiatisée

Sungdo KIM (Koryo University)

L'intermédialité de la calligraphie extrême-orientale et de l'architecture comme un processus de remédiation : essai d'une archéologie des médias de l'Extrême-Orient

Dans la civilisation extrême-orientale, la poésie, la calligraphie, la peinture, l'art paysager, l'architecture, les mythes s'opèrent sur le même processus de symbolisation. En particulier la calligraphie a inspiré et déterminé même les arts de l'espace comme l'architecture et l'urbanisme. En effet, on pourrait relever la fractalité des signes fondée sur l'alternance du vide et du plein.

Dans cette civilisation idéographique, la ville est ainsi une écriture en tant que système de signes secrets qui manifestent le lien entre l'homme et l'univers. La composition même des idéogrammes, qui imbrique des traits dans d'autres traits, implique de même des sens dans d'autres sens. Du fait que la calligraphie sert de base pour l'architecture, une étude détaillée sur la capacité d'exprimer l'espace par la calligraphie nous permettra de mieux connaître la conscience de l'espace dans l'architecture. Les traits caractéristiques communs entre l'écriture, l'architecture, et la ville déclinent des points essentiels: la symbolisation systématique des éléments de l'univers et du monde humain, la structuration des unités selon certaines lois fondamentales étrangères à la logique linéaire, l'engendrement d'un univers sémiotique fractal régi par des principes d'alternance rythmique.

Au fond, une question cruciale se pose ainsi : quels sont les fondements historiques et épistémologiques des rapports entre la calligraphie asiatique et l'architecture au delà de la généalogie des métaphores, des analogies, des interactions ? C'est un sujet important mais inexploré : il s'agit de penser les modalités diverses des articulations entre la calligraphie et l'architecture dans cette civilisation immense des idéogrammes. Dans la problématique du concept de la remédiation il serait possible de renouveler la perspective sur cette intermédialité particulière. Cette communication s'inscrira dans les trois axes suivants.

Dans un premier temps, je voudrais présenter très sommairement une archéologie des médias de l'Extrême-Orient du point de vue de l'intermédialité.

Dans un deuxième temps, je voudrais dire quelques mots sur l'applicabilité du concept de remédiation au domain concerné, dans la mesure où il s'agit d'un terme général qui désigne la réorganisation culturelle d'une société en fonction d'un nouveau espace et agencement médiatique et distingue essentiellement trois types: remédiation comme médiation de la médiation, celle comme relation inséparable de la médiation et de la réalité, celle comme un processus de reformation de la réalité.

Dans un troisième temps, je voudrais démontrer qu'il serait possible de repérer dans l'architecture moderne inspirée par la calligraphie extrême orientale les deux caractéristiques du processus de remédiation, qui sont immediacy et hypermediacy.

Il s'agit de montrer le processus des interactions créatives en posant la question suivante : en quoi l'architecture interroge-t-elle et s'approprie-t-elle de la calligraphie, quel que soit le genre, dans sa dimension de la remédiation ? On privilégiera, à titre d'exemple, quelques oeuvres contemporaines de grands architectes comme Ando Tadao, Shigeru Ban, Jean Nouvel.

Amparo LATORRE-ROMERO (Universidad Politécnica de Valencia / La Sapienza Università di Roma)

Utilización científica del arte en trastornos cognitivos.

(La relación arte y ciencia a través de la remediación)

Como sostiene Foucault en "*La arqueología del saber*" la historiografía no busca los momentos de transformación o discontinuidad. En su lugar trata de crear clasificaciones ficticias continuadas sobre todo en el Arte.

¿En cuántas ocasiones los pacientes de enfermedades psíquicas o neurodegenerativas no reconocen sus gestos o los signos?

Los neurólogos recurren al uso de ejercicios de pintura a través del color; ni tan siquiera unido a la forma para poder dar libertad sobre el espacio.

Por principio nominalista le han tenido que poner un nombre arte-terapia.

Investiguemos la remediación filosófica, conceptual y semiótica que han tenido que realizar los científicos; en su necesidad de organizar y clasificar todo.

Al tener que recurrir a una mediación con el Arte por su principio transgresor a la vez que unificador que por principio es considerado universal y polisémico.

PALABRAS CLAVE: Arte, Ciencia, Remediación, Filosofía, semiótica, concepto.

Angela MAIELLO

La rimediazione del passato e delle forme della narrazione. Il caso della Timeline

L'obiettivo del paper è quello di proporre una descrizione critica delle modalità contemporanee della rimediazione, attraverso l'analisi di una specifica forma mediale, quella della Timeline.

Il paper si articolerà in tre parti.

Nella prima parte presenterò il mio caso studio. La Timeline venne introdotta da Facebook nel 2011: il profilo dell'utente, attraverso cui condividere i propri contenuti e partecipare al flusso interattivo della rete, è rappresentato da una linea del tempo, continuamente aggiornabile e

modificabile in tutte le sue parti. In questo modo la propria pagina Facebook non è più soltanto un profilo, ma il luogo virtuale, interattivo ed intermediale (cfr. Montani 2010) a cui affidare la propria storia per condividerla con gli altri. Nella Timeline convergono quelle che Casetti (2011) individua come le due principali istanze dei cosiddetti media identitari: ricostruzione della storia del sé ed auto-esposizione. Con la Timeline questi due momenti coincidono, facendo ricorso essenzialmente ad un uso sempre più massiccio di immagini e materiale mediale audio-visivo (*recorded material*, cfr. Bourriaud 2002). Grazie alla forte crescita di Facebook, la Timeline è diventata il formato mediale convenzionale della narrazione online, a partire da cui sono state ideate anche altre piattaforme, come il recente caso di Storify, il social network che permette di creare delle storie a partire dai contenuti dei profili degli altri social network.

La seconda parte del paper sarà dedicata ad un'analisi teorica del caso presentato. A partire dalla definizione di Bolter e Grusin (1999), la Timeline può essere innanzitutto considerata come una modalità di rimediazione di altre forme mediali. Il lavoro post-produttivo originariamente esercitato sulla pellicola, diventa un lavoro, potenzialmente partecipato e condiviso, di continua rielaborazione della linea narrativa proposta ed esposta. La Timeline segue la regola aurea della rimediazione, ovvero quella della complementarità di immediatezza ed ipermediazione: il racconto risulta immediato (nella duplice accezione di istantaneo e diretto), grazie ad un lavoro di ipermediazione, che nel caso specifico avviene attraverso il ricorso ad una moltiplicazione e stratificazione dei registri e dei formati mediali (testo, immagini, musica, materiali audiovisivi, ipertesto, ecc). Si instaura così una nuova modalità della narrazione, che non solo rimedia quelle precedenti, ma agisce anche retrospettivamente su di esse (come dimostra il video per i 10 anni di Facebook).

Nell'ultima parte del paper discuterò l'utilizzo della Timeline nell'ambito di ricostruzione memoriali di eventi collettivi, come nel caso delle Timeline dell'11 settembre presenti sul sito del *9/11 Memorial*. Rimediare il passato, allora, non significa soltanto riattivarlo continuamente attraverso nuove forme mediali, ma anche porvi rimedio, cioè elaborarlo in forme di commemorazione partecipate e collettivamente condivise.

Bibliografia

- Bolter J. D., Grusin R., (1999), *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge (MA).
- Bourriaud N., (2002), *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Lukas & Sternberg, New York.
- Casetti F., (2011), "I media nella condizione post-mediale" in *Estetica dei media e della comunicazione*, a cura di R. Diodato e A. Somaini, Il Mulino, Bologna.
- Montani P., (2010), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifygurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari

Gabriele MARINO (Università di Torino)

Semiotica plastica, enunciazione e musiche mediate

La cosiddetta semiotica plastica rappresenta uno degli ambiti più innovativi sorti all'interno degli studi semiotici degli ultimi trent'anni. Sviluppata nei primi anni Ottanta in senso alle riflessioni

seminariali della Scuola di Parigi attorno ai testi visivi (Thürlemann 1982, Greimas 1984, Floch 1985), tale prospettiva consente di individuare dinamiche e percorsi di significazione e narrazione anche in testi resistenti alle analisi iconologiche e figurative tradizionali, nonché di individuare in *tutti* i testi visivi un *livello secondo* di lettura, relativo non al “riconoscimento delle figure del mondo” ivi rappresentate, ma alla *organizzazione interna* dei testi, in quanto *dispiegati* in uno spazio ed essi stessi *dispieganti* uno spazio (diverso da quello illusionistico della prospettiva e dell’oggetto). Gli strumenti della semiotica plastica sono stati ampiamente utilizzati in riferimento alle arti visive, audiovisive e plastiche (pittura, fotografia, design, scultura, architettura, cinema), suggerendo, in qualche modo, che quella del visivo rappresenti la via d’accesso privilegiata alla dimensione plastica, la quale pure non si può non assumere come trasversale alle diverse sostanze dell’espressione (Floch 1986, Galofaro 2004, Valle 2004, Ferraro 2012, Jacoviello 2012). Una recente proposta di “estensione di metodo” (e, prima di tutto, di terminologia), in tal senso, riguarda l’ambito del gusto (Marrone 2013). Tenendo conto della *rimediazione* di cui la musica è stata protagonista dall’invenzione del fonografo in avanti (Eisenberg 1987, Bolter e Grusin 2000), il contributo intende proporre una applicazione dei principi della semiotica plastica alla musica. Posto che la musica possiede *in sé* una dimensione plastica, centrale nella costruzione dei suoi processi di significazione (Jacoviello *op. cit.*), rintracciabile su spartito e in esecuzione, l’idea è sviluppare una prospettiva specifica per quelle musiche che paiono opporre resistenza alle analisi della musicologia e della semiotica musicale tradizionali (i cui metodi sono stati disegnati addosso a un preciso canone, la cosiddetta musica classica o eurocolta, una musica *non-mediata*, se non dallo spartito, Tagg 2012) e che, sotto questo rispetto, paiono funzionare omologamente all’arte astratta in riferimento alla quale è stata pensata la semiotica plastica visiva greimasiana. Le musiche al centro del nostro discorso si situano al di là della logica della notazione, fortemente basate come sono su parametri di difficile notazionalità (timbro, sound, texture, spazializzazione), e sono oggetto di interesse di una grande varietà di approcci empirico-analitici che ne propongono una traduzione visiva e grafica (Bratus e Lutz 2014). Sono le musiche *elettroniche* (in senso stretto, ma anche concrete ed elettroacustiche), da un lato, e quelle *mediate* (fissate su supporto, acustiche o meno), dall’altro. Una prospettiva di tale tipo vede nella musica un “suono organizzato” (Varèse 1966) e organizzato nello *spazio sonoro* da essa stessa presupposto e proposto all’ascoltatore (cfr. le nozioni di *sound box*, *phonographic* e *aural staging*, Tagg *op. cit.*), secondo diversi strati e livelli di pertinenza. Oltre che in contributi provenienti dai popular music studies (Tagg *op. cit.*), dai sound studies (Slawson 1985) e dall’estetica musicale (Serra 2011), i nostri principali riferimenti teorici risiedono nella cosiddetta *enunciazione impersonale* proposta da Metz in riferimento all’inquadratura cinematografica (1991) e nella narratologia genetteana (Genette 1972). [499/500 parole]

Riferimenti bibliografici

- Bolter, J. D., e Grusin, R. (2000) *Remediation: Understanding New Media*, MIT, Cambridge MA
- Bratus, A. e Lutz, M. (2014, a cura) “Analysis Beyond Notation in XX and XXI Century Music”, panel presentato presso EuroMAC 2014 Leuven, 8th European Music Analysis Conference, Catholic University of Leuven-Belgium, 17-21 settembre 2014

- Eisenberg, E. (1987) *The Recording Angel: Explorations in Phonography*, McGraw-Hill, New York
- Ferraro, G. (2012) “Alcuni punti chiave per la semiotica visiva”, in Id., *Fondamenti di teoria sociosemiotica*. La visione „neoclassica“, Aracne, Roma, pp. 101-116
- Floch, J.-M. (1985) *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam
- Floch, J.-M. (1986) « Semi-symbolique », in Greimas e Courtés (1986, a cura), pp. 203-206
- Galofaro, Francesco (2004) *Sullo spazio in musica*, “Ocula”, 5, “Spazio e spazialità”, a cura di Francesco Galofaro e Lella Mascio, <http://bit.ly/1aYRiKZ>
- Genette, Gerard (1972) *Figures III*, Seuil, Paris
- Greimas, A.-J. (1984) *Sémiotique figurative e sémiotique plastique*, « Actes Sémiotiques. Documents », VI, 60, pp. 5-24
- Greimas, A.-J. e Courtés, J. (1986, a cura) *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris (I ed. 1979)
- Jacoviello, S. (2012) *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiosi del discorso musicale*, Mimesis, Milano
- Marrone, G. (2013) *Livelli di senso: dal gustoso al saporito*, “E/C. Serie Speciale”, 17, “Senso e sensibile. Prospettive tra estetica e filosofia del linguaggio”, a cura di Paolo Leonardi e Claudio Paolucci, pp. 128-136, <http://bit.ly/1p62KXv>
- Metz, C. (1991) *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Klincksieck, Paris
- Serra, C. (2011) *La voce e lo spazio. Per un'estetica della voce*, Il Saggiatore, Milano
- Slawson, W. (1985) *Sound color*, University of California Press, Berkeley CA
- Tagg, P. (2012) *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*, The Mass Media Music Scholars' Press, New York & Huddersfield
- Thürlemann, F. (1982) *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, L'Age d'or, Lausanne
- Valle, A. (2004) “Forme del sonoro”, in Id., *Preliminari a una semiotica dell'udibile*, tesi dottorale, Scuola di dottorato in semiotica, Università di Bologna, XV ciclo, 2003-2004, Coordinatore: Prof. Patrizia Violi, Supervisor: Prof. Maria Pia Pozzato e Prof. Luca Marconi, pp. 108-172, <http://bit.ly/1ddzyNe>
- Varèse, E. (1966) *The liberation of sound*, “Perspectives of new music”, V, 1, pp. 11-19

Marco MONDINO (Università degli Studi di Palermo)

Street art, percorsi urbani e ri-mediazioni tra le vie di Marsiglia

La street art non è un fenomeno da considerarsi esclusivamente nel suo ambiente urbano ma va preso in esame approfondendone gli aspetti intermediali e il ruolo che giocano la fotografia, il video e ancora le mappe interattive o le applicazioni nella costruzione del discorso. Se la land art in passato si è caratterizzata come vera e propria arte mediale (Stevanin 2013) e decisivo è stato il ruolo delle fotografie (D'Angelo 2001) delle opere e la loro diffusione sia nelle riviste di settore che in quelle di più ampia distribuzione, così come la riflessione sull'uso del cinema per costruire un rapporto tra arte e mass-media, oggi la street art si inserisce in una rete intermediale complessa e stratificata dove entrano in gioco attori diversi, tecnologie e molteplici strategie enunciative.

Recuperando l'importanza della dimensione urbana ci si soffermerà sull'analisi del quartiere *Cours Julien* di Marsiglia, luogo nevralgico della street art marsigliese, a cui google ha dedicato una passeggiata fotografica interattiva sfruttando le possibilità offerte dalla tecnologia street view.

La *night walk* marsigliese di Google è un vero e proprio testo sincretico che ricorre a diverse sostanze dell'espressione e sfrutta le possibilità offerte dalla fotografia, dal video, dalla *street view* e ancora della forma del racconto orale. Si rivela utile allora, al fine dell'analisi, soffermarsi sui concetti di immediatezza e ipermediazione (Bolter e Grusin 1999), rileggere la teoria della convergenza mediatica (Jenkins 2006) e approfondire la dimensione enunciativa.

Il fruitore viene accompagnato durante la passeggiata interattiva da due voci narranti che narrano la vita del quartiere, segnalano i punti di interesse e indicano i possibili percorsi da compiere. Si ha inoltre la possibilità di ingrandire le foto, 'sostare' in precisi punti o vedere, attraverso un *time-lapse*, la realizzazione di un graffito notturno. Si tratta di un'esperienza immersiva che impone una riflessione non solo sulle forme di convergenza e di ri-mediazione ma su come la street art sia anche legata alle differenti forme mediali che ne ridefiniscono la fruizione e costruiscono di volta in volta narrazioni e valorizzazioni sempre differenti. Il caso *Night Walk in Marseille* permette, inoltre, di riflettere sull'importanza di tenere insieme discorso dell'arte e discorso della città. Non basta soffermarsi sul livello plastico e figurativo di un intervento di street art ma occorre necessariamente considerare la relazione che intercorre con il supporto, il quartiere, la città (a seconda del livello di pertinenza scelto) e ancora prendere in considerazione le forme mediali che permettono l'attivazione (Goodman 1984) e la circolazione delle opere in contesti diversi.

Bibliografia

- Belting, H., 2011, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink, Paderborn, [trad. it. *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma, 2011].
- Bolter J., Grusin D., 1999, *Remediation. Understanding new media*, The Mit Press, Cambridge, London, [trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano, 2002].
- D'angelo P. 2001, *Eстетica della natura*, Laterza, Roma-Bri.
- Fabbi, P., Marrone, G. (a cura di), 2001 *Semiotica in nuce. Vol. II*, Roma, Meltemi
- Goodman, N. 1984 "Art in Theory e Art in Action" in *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press [trad. it. *Arte in teoria arte in azione*, et al./edizioni, Milano 2010].
- Greimas, A.J., 1984 *Sémiotique figurative e sémiotique plastique*, Actes sémiotiques. Documents, 60, [trad. it. *Semiotica figurativa e semiotica plastica* in [Fabbi, Marrone 2001].
- Greimas, A.J. e Courtés, Joseph *Sémiotique. Dictionnaire raisonné dela théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, [trad.it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Mondadori, 2007].
- Jenkins 2006, *Convergence culture*, New York, New York University Press [trad. it. *Cultura Convergente*, Milano, Apogeo, 2008].
- Jenkins Henry, Ford Sam, Green Joshua, *Spreadable Media*, New York and London, New York University Press 2013, [trad. it *Spreadable Media*, San Marino, Apogeo, 2013].
- Marrone G, 2003 *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*, Rai-Eri, Roma.

2010 *L'invenzione del testo*, Laterza, Roma-Bari.

2013 *Figure di città*, Mimesis, Milano.

Montani P., 2010, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifygurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari.

Stevanin F., 2013 *La fotografia, il film e il video nella Land Art tra documentazione e sperimentazione*, tesi di dottorato in Storia dell'arte, Università degli Studi di Bologna.

Federico MONTANARI (Università di Urbino)

Deep remixing WWI. Il caso delle immagini e della memoria, nel Web 2.0, della Grande Guerra

Il concetto di “deep remix” – coniato da Manovich per discutere l'idea generale di convergenza e, appunto, di “remix” che viene molto spesso presentata come caratteristica funzionale ed estetica tipica dell'era dei media digitali – sembra particolarmente stimolante e interessante. Non si tratta solo di descrivere un fenomeno in cui diversi media si “fondono” e “convergono”, ma di capire, sottolinea Manovich, quali effetti si producono in profondità; cosa avviene nella fusione fra media diversi (invenzione di nuove tecnologie di programmazione e di interfaccia). Ma anche, in secondo luogo, di pensare a nuove strategie e tattiche di classificazione delle immagini. E questo è il caso relativo a tutta l'enorme quantità di materiali relativi al “Grande Evento” del centenario della Prima Guerra mondiale. Quali strategie di classificazione e visione sono in corso d'opera e sono state messe in campo? Forniremo, certo, soltanto qualche esempio a fronte della vastità e della molteplicità di progetti e siti. Cercando tuttavia di proporre qualche provvisoria ipotesi, proprio per capire il nesso fra nuovi piani espressivi forniti dai media digitali e sistemi valoriali e ideologici soggiacenti l'idea del centenario della Grande guerra; dunque di conflitto, e memoria: naturalmente 2.0.

Audrey MOUTAT

Le Net art : du dispositif énonciatif polymorphe aux « remédiations » esthétiques

Entre opacité et transparence, la double logique de l'immédiateté et de l'hypermédiatisation de la remédiation consiste en l'intégration de l'apport des média anciens et contemporains au sein des nouveaux média. Si elle vise à procurer au spectateur une expérience médiatique plus immédiate et authentique, une telle refonte invite paradoxalement à une prise de conscience du nouveau médium comme médium (Bolter et Grusin, 2000). Une particularité qui ne va pas sans rappeler les préoccupations sémiotiques à l'égard d'une énonciation visuelle.

C'est ainsi que nous proposons, dans un premier temps, de mesurer les influences de la remédiation dans le dispositif énonciatif. Pour cela, nous convoquerons un corpus d'œuvres numériques relevant de la pratique artistique du *Net art*.

Mise en abîme de la production de l'œuvre par l'acte performatif de co-construction du sens entre un auteur et un « spect-ateur » (Fourmentaux, 2005), le *Net art* manifeste des schémas et des régimes d'existence qui mettent en crise le dispositif énonciatif tel que l'a proposé Benveniste. En effet, la polymorphie du dispositif énonciatif mis en place par le *Net art* présente une profondeur au sein de laquelle interviennent différents régimes d'action : du concept artistique à l'interface

logicielle en passant par l'algorithme de programmation, l'œuvre issue du *Net art* se présente comme un enchâssement de couches énonciatives. En outre, le *Net art* constitue un environnement particulier grâce auquel des créations spécifiques peuvent circuler : Internet, habituellement considéré comme un médium, offre la particularité d'être à la fois substance de l'expression, surface d'inscription et pratique.

Le statut de l'œuvre se trouve lui-même déplacé dans le dispositif qui la fait exister ; son expérimentation se veut également la pratique qui permet son achèvement. Le « spect-acteur » est alors invité à une double lecture : celle de l'œuvre d'une part, celle de son dispositif de lecture d'autre part.

Ces changements dans les modes de production et de réception des énoncés nous invitent, dans un second temps, à questionner le statut même du médium et de soulever les enjeux sémiotiques impliqués par ce dispositif de remédiation. Il s'agira notamment d'étudier comment la tension entre hypermédiation et immédiateté produit des « remédiations » esthétiques chez un « spect-acteur » immergé au sein d'un dispositif sensible visant à atteindre le réel pour lui procurer une « satiété d'expérience ».

Karina MULLER (UADE – CONICET, Buenos Aires, Argentina)

Branded Content: la remediación del cine y la publicidad

Si bien el spot de treinta segundos en la tanda de un programa de televisión es parte del escenario cotidiano, en lo que a publicidad concierne, ha habido casi un cambio de paradigma respecto al modo de plantear la comunicación de marca. Estas han descubierto que no solo tienen que competir en las góndolas sino, y principalmente, deben luchar por la preciada atención del consumidor. Y en este sentido, debe competir también con cualquier otro producto de entretenimiento.

Cristina del Pino Romero muy bien ha dicho: "Internet se ha convertido en un medio que unifica experiencias tanto de consumo como de Ocio". Gracias a la existencia de la web 2.0, se ha producido una remediación de la publicidad, del entretenimiento y del consumo en múltiples niveles.

Si bien el cine sigue y seguirá siendo una de las salidas predilectas, el consumo de ficción a través de la web 2.0 ha desencadenado en una reconfiguración de la industria tanto publicitaria como cinematográfica. Las películas se pueden visualizar a través de youtube o descargar a través de torrents modificando y remediando la situación de consumo de ficción. La publicidad, por su parte, ha detectado la necesidad de entretener y retener a un consumidor que se aburre rápido y que exige cada vez más de las marcas. Es así como comienza a inmiscuirse en terrenos generalmente atribuidos al ocio y menos a lo publicitario clásico per se. No nos referimos en este caso al product placement que se caracteriza por la aparición de marcas y productos en ficciones existentes sino en la creación de contenidos ad hoc para las marcas. Léase: las marcas desde los guiones. Se le llama a esta técnica "Branded Content" o también "Advertainment". Advertainment es un neologismo que combina los conceptos de "publicidad" y "entretenimiento" y precisamente de esto se trata. De entretener al consumidor, de brindarle algo diferente.

Lejos de interrumpir lo que los consumidores eligen ver como sucede con las tandas publicitarias o incluso con la abrupta aparición de los PNT (Publicidad No Tradicional) en medio de la programación, estos contenidos se convierten –o al menos pretenden- en esos contenidos que las personas eligen ver. Se trata de contenidos de entretenimiento creados por las marcas en pos de transmitir sus valores y responder a necesidades, gustos y preferencias del target al que intente conquistar.

Con especial foco en los contenidos audiovisuales de ficción se genera un nuevo escenario donde las marcas proveen entretenimiento, generando así una remediación de la ficción y de la publicidad misma, la cual se torna más efectiva por atraer al consumidor en lugar de repelerlo. A través de plataformas como youtube y haciendo uso del streaming, las marcas han encontrado un nuevo lugar y modo de comunicar sus valores y construir su identidad de marca desde un modo no invasivo sino, por el contrario, valorado por los consumidores, quienes lejos de rechazar estos contenidos, los buscan, disfrutan y comparten.

Giulia NARDELLI (Università di Bologna)

Sintesi materiche tra spazio e proiezioni digitali: il senso del mapping

Con il presente contributo intendo affrontare il tema della ri-mediazione in alcuni casi particolari di *mapping* artistico, pratica che, utilizzando lo spazio “vissuto”, lo ri-media tramite proiezioni digitali, creando ambienti che presentano caratteristiche particolari derivate da tale sintesi materica.

In particolare, oggetto del mio intervento sarà il concetto di *spazio – immagine* (De Rosa 2013), inteso come la “sovrapposizione tra il mondo dell’esperienza e la dimensione spaziale del visuale che prende forma proprio sulla superficie del mondo” (De Rosa 2013:158), il quale, nei suoi sviluppi, sembra particolarmente adatto per descrivere il processo di modifica “ambientale” operato. Obiettivo del mio intervento sarà sottolineare come, nel caso considerato, la ri-mediazione, in quanto atto di manipolazione profonda del piano dell’espressione, non solo si riveli cruciale nella veicolazione dei contenuti e della loro trasformazione, ma rimodelli anche il rapporto del “visitatore” con lo *spazio-immagine* che invade lo “spazio vissuto”.

Infatti, questa “spazialità complessa”, nata dal rapporto tra l’immaterialità dell’immagine proiettata e lo strato materico, complica di molto un possibile ragionamento sull’enunciazione e, in particolare, l’articolazione della relazione tra enunciatore ed enunciatario, nonché una riflessione sulle dinamiche di produzione e ricezione di questa “immagine ibrida”.

Attraverso la presentazione di alcuni esempi legati all’ambito artistico e museale proverò a illustrare tali problematiche, alla luce della fitta presenza di questo tipo di “spazi visivi” negli ambienti adibiti alla trasmissione e conservazione della conoscenza.

Bibliografia

Bertrand, D. (2007), *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi.

Calabrese, O. (2010), *L’arte del trompe-l’oeil*, Milano, Editoriale Jaka Book.

De Rosa, M. (2013), *Cinema e postmedia. I territori del filmico nel contemporaneo*, Milano, Postmedia Books

- Dondero, M.G., Fontanille, J. (2012), *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, Limoges, Pulim.
- Goodman, N. (2010) *Arte in teoria arte in azione*, Milano, Et al.
- Lancioni, T. (2012), "Apparati di cattura. Per una semiotica della cultura", *E | C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*
- Manovich, L. (2007), "Deep remixability", in *Artifact*, 1:2, 2007, pp. 76-84, <<http://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/artifact/article/view/1358>>
- Montani, P. (2010), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza
- Rosa, P., Balzola A. (2010), *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*, Milano, Feltrinelli.
- Ippoliti, E., Meschini, A. (a cura di) (2011), *Tecnologie per la comunicazione del patrimonio culturale*, Disegnare con, Vol. 4, n. 8, <<http://disegnarecon.unibo.it/issue/view/276/showToc>>

Michele ORRÙ (University of Mainz)

Is the Medium the Text itself?

According to Bolter and Grusin "No medium [...] can now function independently and establish its own separate and purified space of cultural meaning." At least from the Renaissance onwards, media always remediate other media and "need each other in order to be media". For instance, painting can remediate writing and writing can remediate speech and so on. At this point it can be asked whether an oil canvas X in which the linear perspective was employed to represent a scene taken from Ovid's *Metamorphosis* can "establish its cultural meaning" (as a medium remediating other media) exactly as an oil canvas Y that depicts a passage from the Bible though linear perspective.

On the basis of the above example, would canvas X and Y be two cases of the same process of remediation? Could they go under the same category of (hybrid) medium? Can remediation be reduced to a continuously submission of media to other media?

If it is true that media always end up depending on and remediating other media, it is not self-evident that media 1) (always) have a "cultural meaning" detached from the "content" they want to convey and 2) can (always) be identified a priori by means of the same substance of expression, support material or production techniques. Besides, it is not to be consequently inferred that the criteria of 2) can thoroughly explicate how media undergo their process of self-reshaping.

In this paper, the tapestry *Il Sacrificio di Abramo* (1597, Como Cathedral) will be analyzed both by describing its figurative and plastic level and drawing comparisons to the texts it evokes. The analysis aims to show how the tapestry a) actualizes discourses, semiotic forms, genres and cultural points of view by making them interact in a common space and, by means of them, b) constitutes its specificity both as a cultural production and as a medium.

It will be argued that the identity of the medium cannot be assimilated to essentializing categories (painting, speech, etc); rather, the tapestry constructs it both through techniques of production and

discursive practices. Thus, the present paper proposes a text-oriented approach and suggests that examining a text and/or corpora of texts by putting their enunciation strategy and effects of sense in the foreground could lead to investigate media from a different perspective.

The present case study could also be of interest to other neighboring disciplines, i.e. (social) History of Art or the former, as the analysis attempts to explain how visual signs can build a narrative account and support a theological assertion in a particular cultural context.

Thus, it could also be relevant for Translation Studies as it puts in question several stalemates still present in debates about translating/translation.

Bibliography

Bolter J. D., Grusin R., 1999, *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge (MA).

Davide W. PAIRONE

Oltre la semiotica visiva. Strategie e ideologie dell'immagine nei libri e cataloghi d'arte

A partire dal saggio intitolato «A Wider Semiotic. Indagine su pittura, astrazione e linguaggio», pubblicato dal sottoscritto all'interno della raccolta Zaganelli G. (a cura di), *Saggi di cultura visuale*, Fausto Lupetti 2012 si intende contribuire al dibattito sullo studio dell'immagine, e nello specifico nelle arti visive, alla luce della riformulazione di alcuni principi fondanti della semiotica e dell'iconologia nell'orizzonte degli studi più recenti. In particolare attraverso una critica puntuale allo storico saggio di Greimas del 1984 fondata, sul piano gnoseologico, percettivo e cognitivo, sulla dissoluzione del postulato di operatività in favore del modello della semiosi illimitata e sulla rinuncia all'applicazione rigida di modelli linguistici allo studio dell'immagine, si giunge all'elaborazione di un modello polifonico e multifocale. All'interno di una siffatta prospettiva convergono le istanze multidisciplinari della sociologia, dell'antropologia e della storia delle idee che, al fianco dei tradizionali strumenti metodologici della storiografia artistica, permettono un approccio anti-lineare e anti-riduzionistico nei confronti dei documenti e delle interpretazioni.

Essenzialismo e convenzionalismo, all'interno di un simile orizzonte metodologico, risultano così prospettive complementari anziché antitetiche e consentono la ricezione dei documenti artistici in tutta la loro complessità; la storia fatta di stili ed epoche si capovolge nella micro-storia fatta di scelte particolari e di inclinazioni minime capaci di riflettere ideologie, posizionamenti sociali e rapporti di forza economici. Il libro e il catalogo d'arte, in quanto serializzazioni e montaggi di documenti, costituiscono il terreno privilegiato per un'analisi differenziale dei fenomeni storico-artistici poiché in essi si manifestano primariamente le convergenze di istanze diverse; gli interessi intellettuali e speculativi si mescolano inestricabilmente con i pregiudizi e le ideologie, la contemplazione dell'opera riprodotta e il rispecchiamento dei soggetti e delle culture si saldano fra loro attraverso illustrazioni, descrizioni e ricostruzioni; la letteratura sull'arte, infine, stabilisce legami con l'opera per il tramite dell'immagine, tendendo a costituire canoni continuamente revisionati e riadattati. Le dinamiche, sincroniche e diacroniche, con cui il fenomeno "arte" si è manifestato attraverso la forma editoriale sono state oggetto di analisi puntuale nella tesi di dottorato di chi scrive («Il catalogo d'arte. Storia, caratteri e funzioni di un dispositivo

intersemiotico», 2014); nell'intervento proposto per il Congresso Regionale AISV 2014 si intende offrire una panoramica su questo lavoro, focalizzando l'attenzione su alcuni casi di studio specifici capaci di esemplificare i presupposti di un metodo interdisciplinare che si ritiene fertile e ricco di prospettive. Si mostrerà quanto le singole scelte editoriali, i criteri, la disposizione, la riproduzione, la letteratura ecfrastrica ed interpretativa, i formati ma anche le elisioni e le rimodulazioni dei documenti attraverso il medium libro possano rivelare atteggiamenti impliciti ed espliciti nel rapporto fra individui, società, arte e cultura.

Bibliografia

- Baxandall M., *Words for pictures. Seven papers on Renaissance art and criticism*, New Haven, Yale University Press, 2003 (trad. it. in *Parole per le immagini. L'arte rinascimentale e la critica*, Torino, Bollati Boringhieri 2009)
- Baxandall M., *Painting and experience in Fifteenth Century in Italy*, Oxford, Clarendon Press 1972 (trad. it. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi 1978)
- Belting H., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munchen, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1990 (trad. it. *Il culto delle immagini*, Roma, Carocci 2001)
- Burke P., *Eyewitnessing. The uses of Images as Historical Evidence*, London, Reaktion Books 2001 (trad.it. *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci 2002)
- Didi-Huberman G., *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion 1990 (trad. it. *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Milano, Abscondita 2009)
- Didi-Huberman G., *Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit 2000 (trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri 2007)
- Frangenberg T., *Barberini ceilings in Teti's Aedes Barberinae*, in *The rise of the image. Essays on the history of the illustrated art book*, London, Ashgate 2003
- Freedberg D., *The Power of Image*, University of Chicago Press 1989 (trad. it. *Il potere delle immagini. Reazioni ed emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi 1993)
- Gaehtgens T. W., Marchesano L., *Display Art History. The Düsseldorf Gallery and Its Catalogue*, Los Angeles, Getty Research Institute Press 2011
- Geertz C., *Art as a cultural system in Local Knowledge*, New York, Basic Books 1976 (tr. it. in *Antropologia interpretativa*, Il Mulino, Bologna 1988)
- Genette G., *L'OEuvre de l'art, 1: Immanence et transcendance*, Paris, Seuil 1994 (trad. it. *L'opera dell'arte. 1. Immanenza e trascendenza*, Bologna, Clueb, 1998)
- Genette G., *L'OEuvre de l'art, 2: La relation esthétique*, Paris, Seuil 1997 (trad. it. *L'opera dell'arte. 2. La relazione estetica*, Bologna, Clueb, 1998)
- Greimas A.-J., *Sémiotique figurative e sémiotique plastique*, «Actes sémiotiques – documents», 60, Paris, EHESS-CNRS 1984 (trad. it. in *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio 1991)
- Hamon P., *Qu'est-ce qu'une description?*, «Poétique», 12, Paris, Seuil 1972 (trad. it. in *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche editrice 1977)
- Haskell F., *History and its images. Art and the interpretation of the Past*, New Haven-London, Yale University Press 1993 (trad. it. *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino, Einaudi 1997)

- Leca B., *An Art Book and Its Viewers: the Recueil Crozat and the uses of reproductive engraving*, «Eighteenth Century Studies», Vol. 38 N. 4, pp. 623- 649, The Johns Hopkins University Press 2005
- Marin L., *Études sémiologiques. Écritures, peintures*, Paris, Klincksieck 1971
- Marin L., *Opacité de la peinture*, Paris, Editions de l'EHESS 1989
- McKenzie D. F., *Bibliography and sociology of texts (The Panizzi lectures, 1985)*, London, British Library 1986 (trad. it. *Bibliografia e sociologia dei testi*, Milano, Bonnard 1999)
- Migliore T., *Biennale di Venezia. "Il catalogo è questo"*, Roma, Aracne 2012
- Mitchell W. J. T., *Picture theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, 1994 (trad. it. in *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti 2009)
- Mukarovsky J., *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali* (1936), Torino, Einaudi 1971
- Pomian K., *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, Gallimard 1987 (trad. it. *Collezionisti, amatori e curiosi*, Milano, Il Saggiatore 2007)
- Pomian K., *Des Saintes Reliques à l'Art Moderne*, Paris, Gallimard 2003 (trad. it. *Dalle sacre reliquie all'arte moderna*, Milano, Il Saggiatore 2004)
- Segre, C., *La pelle di San Bartolomeo*, Torino, Einaudi 2003
- Stoichita V., *L'Instauration du Tableau*, Paris, Klincksieck 1993 (trad. it *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore 1998)
- Uspenskij B., *A poetics of composition*, University of California Press, 1973

Eirini PAPADAKI (Technological Educational Institute of Epirus, Greece)

Digital postcards from Greece: re-mediating tourist gazes on screen

As souvenirs, postcards bring back distanced past experiences. They function as certificates of lived instances in foreign lands, authenticating the tourists' wanderings, lending the "charisma" of the visited otherness to their everyday surroundings.

As collection items, postcards become private possessions, their owners' little treasures.

The objects and scenes the tourist has searched for and found in a foreign country are gathered and included in the postcard of that country and by buying that one postcard, the tourist tames the cultural other, the object of the postcard. The tourist takes the postcard with him as a trophy of the invaded country, something exotic and foreign, but at the same time something gazed upon and admired-a part of one's experience.

In the new cultural universe of the World Wide Web, created without any spatial or temporal connections, how is the tourist gaze mediated? Can we see the images shown through the Internet as open windows that offer to the cyber-flaneur a chance to peep into the other's everyday life? Or is technoculture a self-referential system, recycling cultural signs in order to create a virtual panopticon?

This paper tries to sketch the re-mediation of tourist images through the Internet, by examining the case study of Greek digital postcards.

Sylvie PÉRINEAU (U. de Limoges, CeReS)

« *Sémiotique des remédiations et scénographies médiatiques. Une notion à l'épreuve des cas (de Game of Thrones aux captations spectaculaires)* »

La notion de remédiation explorée par Bolter et Grusin (1999) ne peut se recevoir telle quelle sans rappeler ce que représentent pour eux les médias, en l'occurrence des instrumentations et des fixations d'expériences. C'est d'ailleurs pour cela que la remédiation apparaît comme mot composé (« re-mediation ») et qu'elle est présentée comme une « double logique » qui parcourt le curseur de la médiateté, depuis ce qu'ils nomment « immediacy » jusqu'à l'« hypermediacy ».

Afin de ne pas verser dans la discussion purement théorique et parce que de notre point de vue, une notion n'est intéressante qu'en tant qu'elle accroît la productivité de nos analyses, nous mettrons la remédiation à l'épreuve des cas. Nos exemples seront des productions audiovisuelles issues de différents contextes médiatiques : film, série télévisée, vidéo sur le web ou captation audiovisuelle de spectacle. Ce faisant, nous précisons de quel ordre sont les modifications fournies par la remédiation (esthétiques, pragmatiques, langagières, etc.).

Sur ce qu'est la remédiation, nous suivons la proposition de selon lequel elle est une fonction entre des médiations, fonction qui a pour spécificité d'être une *homologation* (S. Badir). Avec Sémir Badir, nous pouvons considérer que la remédiation est un mode d'homologation entre une médiation qui concerne un complexe médiatique (par exemple une œuvre telle qu'un premier média la forme ; une pratique culturelle telle qu'elle s'approprie un média) et une autre médiation qui vaut pour un autre complexe médiatique (cette œuvre telle qu'un second média la forme). Il est également possible que l'homologation passe entre deux médiations qui n'engagent de différent que les œuvres, et non les médias ou les pratiques.

Or, pour le contexte qui va nous occuper, celui de la production contemporaine audiovisuelle, il existe à notre sens deux angles pour traiter de la remédiation dans ses incidences médiatiques et comme processus sémiotique. Sous le premier angle, nous disons que la remédiation est un mode général d'homologation dont les produits sont spécifiques et se spécialisent. Sous le second angle, nous envisageons à l'inverse la remédiation comme un mode spécifique d'homologation. Dans ce cas, la spécification dépend des médias (et peut-être des œuvres) tandis que l'incidence générale correspond à une modification, de la technicité, de la relation spectatorielle ou même de l'appréhension du média.

Nous ferons une analyse non pas tant de ce que la remédiation crée, accentue ou change au média comme fonctionnalité particulière mais de la qualité des modifications (optimisation, pondération, minoration ; compensation ; extension) ainsi que leurs conséquences sur les pratiques spectatorielles.

Références

Badir S.,

Bolter J. D., « Transference and Transparency : Digital Technology and the Remediation of Cinema », *Intermédiatités*, 6, 2005.

Bolter J. D., Grusin R., *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1999.

Hjelmslev L., 1968-1971, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Éd. de Minuit.

Manovich L., *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2001.

Sémiopédia, glossaire ANR CEMES, entrées rédigées par Sémir Badir, Driss Ablali.

Piero POLIDORO

Rimediazione, immediatezza e ipermediazione nella rappresentazione della guerra contemporanea

La rappresentazione della guerra è oggi complessa e articolata come non mai e studiarne alcuni meccanismi, anche enunciativi, è importante per comprendere i valori in gioco. I concetti sviluppati da Bolter e Grusin, incrociati con quelli della teoria dell'enunciazione e con la coppia trasparenza/opacità (Marin; Stoichita) possono rivelarsi molto utili.

La rimediazione, ad esempio, è un concetto chiave per comprendere la progressiva contaminazione fra generi e la recente apertura crossmediale nella rappresentazione della guerra: alle tv all-news e al giornalismo "embedded" si è affiancato il reality-show a tema bellico; il successo degli sport estremi ha fornito modelli per pensare la vita militare; la linea di separazione fra simulatori militari e videogiochi commerciali è praticamente scomparsa.

Ma sono utili anche i concetti di immediatezza (intesa come effetto di trasparenza) e ipermediazione (intesa come messa in evidenza del dispositivo enunciativo e, quindi, dell'attività di enunciazione e della presenza di un enunciatore).

Secondo Roger Stahl (*Militainment Inc.*) la fine della leva ha sostituito al cittadino-soldato (direttamente interessato alla politica di difesa) un cittadino-soldato virtuale, che cerca un'esperienza surrogata della guerra. Questo nuovo soggetto chiederà quindi ai media immediatezza e realismo. Ecco allora affermarsi determinati stili enunciativi: *Saving Private Ryan* ha imposto al nuovo film di guerra la camera a mano e la soggettiva; la soggettiva è anche alla base dei videogiochi di guerra (first person shooters), insieme alla visione a tutto schermo, che rimuove le cornici enunciative.

Viene però da chiedersi come mai si moltiplichino sugli schermi di tv, cinema e videogiochi i segni evidenti dell'enunciazione: messaggi, coordinate, griglie, ecc. Come si concilia questa ipermediazione con l'immediatezza? L'evoluzione della guerra ha creato un cortocircuito per cui l'immediatezza richiede l'ipermediazione, visto che a guardare la guerra attraverso uno schermo è non solo il cittadino-soldato virtuale ma il soldato reale stesso. I visori notturni o gli hud degli aerei militari sono emblemi della progressiva integrazione fra uomo e macchina, che, nelle sue derive più evidenti verso il post-umano, arriva all'esoscheletro (dal primo *Robocop* al recente *Edge of Tomorrow*).

Ma l'ipermediazione non si ferma qui. Diversi film di guerra o affini hanno usato, negli ultimi venti anni, la figura della situation room, con la sua moltiplicazione di schermi. Uno spazio che apparve la prima volta in due film del 1964 (*Fail Safe* di Lumet e il più celebre *Doctor Strangelove* di Kubrik), ma che ha avuto successo soprattutto a partire dagli anni Ottanta (basti pensare a *War*

Games). Con la situation room (antesignana dello schermo della Cnn, esempio massimo di ipermediazione per Bolter e Grusin) si assiste a un nuovo cortocircuito: non c'è più una guerra vista o combattuta attraverso lo schermo, ma una guerra che attraverso lo schermo viene condotta, gestendo informazioni e muovendo pedine su una scacchiera. Uno dei modelli narrativi attraverso i quali viene descritta la guerra contemporanea mette quindi al centro non un *fare* bellico, ma un *far fare*. La guerra tecnologica è, almeno nella sua rappresentazione, più un fatto di manipolazione che di performance.

Simone REBORA (Università degli Studi di Verona)

Teoria della “mente estesa” e rimediazione della scrittura

Il contributo si focalizzerà sulla “teoria della mente estesa” formulata da Andy Clark e David Chalmers nel 1998, per inquadrare il fenomeno della rimediazione in una prospettiva di carattere neurocognitivo. In particolare, sarà analizzato il più recente contributo di Clark (2014), che tenta di aggiornare le precedenti teorizzazioni, confrontandosi con i più moderni media informatici. Facendo riferimento alla metafora delle mangrovie, utilizzata per spiegare le dinamiche di “estensione” dei processi cognitivi attraverso il linguaggio (le radici che “creano” il terreno su cui si appoggeranno), la rimediazione sarà interpretata come un fenomeno di continua rielaborazione di tali strutture – che non comporta però una loro necessaria espansione. A supporto di tale ipotesi sarà analizzato il caso della scrittura, nel suo passaggio dalle tecniche di composizione tradizionale a quelle dell'era digitale. Concentrandosi sul ruolo dell'interattività nei più recenti contributi in ambito narratologico, saranno distinte due principali modalità d'interazione: la prima, che fa riferimento a forme di “intelligenza artificiale” (laddove il contributo creativo risiede sempre più nelle caratteristiche dell'interfaccia digitale utilizzata dall'autore: cfr. *Artificial Life*); la seconda, che descrive fenomeni di “intelligenza collettiva” (laddove l'interfaccia permette l'interazione tra i contributi di più utenti, fino a confondere la comune distinzione tra autore e lettore: cfr. *Fanfiction* e *Wiki Projects*). Il passaggio dal testo all'ipertesto, insomma, se da un lato comporta una decisa espansione dell'esperienza del fruitore, dall'altro costringe anche a una profonda revisione del ruolo dell'autore – e, quindi, dei termini di “estensione” della sua mente attraverso la scrittura. Lungi dal fornire alcun giudizio di valore sostanziale, il contributo sarà finalizzato a problematizzare gli apporti della rimediazione nell'ambito della pratica letteraria, offrendo al contempo un possibile nodo di giunzione tra gli studi sui media e quelli sulla cognizione.

María del Rosario RESTREPO

The graphic sign: a particular semiotic performance in re-mediated visual productions.

As the concept of remediation coined by Bolter and Grusin is based on a double logic: one of immediacy and other of hypermediacy, the visual productions —most of the times generated by graphic design—resultant of media encounters are a convergence of different languages. In this way, a discursive hybridization characterized by the exchange of formal decisions proper from different types of media, turn into certain encoding and decoding exchanges. Thereby, during these

processes new significance and cognition operations take place in a particular category of the sign that is presented in this paper as the Graphic Sign.

As the practice of graphic design is familiar with the crossbreeding of code systems from different natures, as well as the encounter between text and image, that beyond a situation of juxtaposition is a collaborative relation; likewise, in remediation the languages begin to interact each other allowing to emerge hybrid spaces which give rise to new forms of communication.

Thus, through the morphological decisions allowed by the media mixture, the ways of production and reception are particularly challenged because during communicational processes the reader/viewer interacts with (and in) complex “visual scapes” where different languages and systems intersect and combine.

In this way, the medium cannot be confused with the message, although it tends to define it, because in the formal decisions given by graphic design and by the media, such as the code crossing, the need of another for an interaction possibility or the relation with the time as a variable, the enunciation articulation of this particular visual communication takes place.

These interactive experiences challenge the audiences by specific semiotic and cognitive processes. By a fusion or a *Blend* as Fauconnier call it, a particular production of meaning that goes beyond the mere addition of parts take place; And consequently, we could recognize the Graphic Sign proposed here, as a new semiotic category that accounts for the particular characteristics of visual productions turned out by remediation processes, and as a semiotic possibility of narrative completeness of the current visual and informative landscapes.

Pedro dos SANTOS SILVA

Modalità del viadotto Costa e Silva a Sao Paulo: spazialità e modi di vita

La città offre diversi tipi di esperienze tra l'abitante e vari luoghi della città, configurando così la creazione di diverse modalità di interazione, sia tra soggetti e tra i luoghi che si identificano come esecutori tensioattivi. Queste interazioni sono caratterizzati da narrazioni distinte che si svolgono in città che determineranno la definizione dello spazio e dei suoi abitanti che ci vivono in una introduzione di spazialità e temporalità di fare subjectal suoi attanti. Così, l'Alta Costa e Silva e gli abitanti di São Paulo, con la narrazione, enunciazione, figurativo e percorsi appassionati determineranno i regimi gestiti sensi e il loro ruolo nel contesto esperienziale, rappresentata da diverse pratiche sociali che pongono la città come una proposta un'esperienza vissuta data da un insieme di qualità sensibili come operatori della presa della città da parte di coloro che lo abitano. L'analisi parte dalla premessa che lo spazio fisico non è solo funzionale o estetico, ma motiva finestra semplifica l'azione, si lega alla vita dei personaggi, stabilendo una stretta correlazione con il movimento della città è proiettato, comportamento e lo stato d'animo della popolazione. Questo oggetto è stato studiato per quattro anni come parte di ricerca collettiva del Centro di Pesquisas Sociossemióticas Surveys (CPS), intitolato "La pratica della vita e dare un senso della metropoli di São Paulo. Regimi di visibilità, interazione e riscrittura". Gli strumenti teorici e analitici della semiotica, si è concentrata sui contributi della semiotica strutturale e generative sviluppate intorno AJ Greimas e dei suoi collaboratori, e più in particolare, saranno utilizzati sociossemiótica

sviluppato da Eric Landowski e Ana Claudia de Oliveira nei loro attuali sviluppi in linea con quanto proposto da JM Floch.

Nicolò SAVARESE

Figurativo e Plastico: una rimessa in discussione

Vorrei innanzi tutto precisare che non appartengo all'Università degli Studi di Verona (potrebbe trattarsi di una omonimia) e che sono un architetto urbanista associato all'INU (Istituto Nazionale di Urbanistica), studioso di semiotica dell'architettura e della città. Il contributo che intenderei portare all'attenzione del Convegno, riguarda i concetti di "figurativo" e "plastico" in accezione greimasiana, al cui ripensamento è stato annunciato essere dedicata una sessione del Convegno stesso. Se la critica al modello Greimas fosse anche solo in parte fondata, molte cose, nell'edificio della semiotica cosiddetta visiva, dovrebbero essere radicalmente riviste. Tuttavia, qualora un nesso più diretto con il tema della "rimediazione" dovesse ritenersi necessario o opportuno, potrei ricondurre questa problematica a quella più basilare, in campo figurativo, nota come "raddoppio dell'immagine"; espressione efficace ma imprecisa, in quanto trattasi in realtà (e senza neanche scomodare la teoria della narrativizzazione di Greimas) della incorporazione nell'immagine dei principi stessi su cui si basa la percezione del mondo naturale in una determinata cultura e in un determinato momento storico (*état de langue* direbbe Saussure). Stoichita ha trattato esaurientemente il problema nella pittura, in rapporto all'episteme moderno (cioè classicista) della "rappresentazione"; ma già Foucault ne aveva dato una esemplare interpretazione attraverso l'analisi di un quadro di Velasquez. Il tema, però, non è mai stato trattato in campo architettonico, mentre gli edifici a pianta centrale del Brunelleschi costituiscono un esempio paradigmatico al riguardo. Non v'è dubbio che la rimediazione semiotica della percezione del mondo (o meglio di ciò che si ritiene essere la percezione del mondo) sia alla base di tutti i sistemi di scrittura (la definirei rimediazione di 1° livello), sia per quanto riguarda il linguaggio naturale che quello figurativo.

Restando nell'ambito del linguaggio figurativo, un caso di rimediazione (di 2° livello) è quello analizzato da Francastel, quando sosteneva¹² che la rappresentazione degli oggetti del mondo naturale nella pittura del primo Rinascimento, non faceva altro che *rimediare* le macchinerie utilizzate nei riti e nelle processioni tardomedievali dei Misteri. C'è però un capitolo della storia dell'architettura antica che è rimasto del tutto oscuro, nonostante sia stato affrontato dai maggiori studiosi e critici d'arte presenti e passati (E. Panofsky, W.B. Dinsmoor, R. Carpenter, G. Glotz, J. Rykwert ...), e cioè quello delle deformazioni architettoniche intenzionali, riscontrabili nei templi greci della classicità (VIV sec. a.C.), in particolare nel Partenone ad Atene.

Questo è uno di quei casi in cui non è ovviamente in discussione la competenza e l'acutezza degli studiosi, quanto lo strumentario interpretativo utilizzato. Potendo disporre di una robusta teoria semiotica dell'architettura, il problema è approcciabile in maniera innovativa ed in termini di *rimediazione* (di 1° livello). Si tratta, infatti, di una coerente applicazione della *mimesis*, intesa, nel

¹² Francastel P., 1967, *La Figure et le Lieu. L'Ordre visuel du Quattrocento*, Gallimard, Paris.

mondo antico, come principio universale della semiosi; per cui la struttura architettonica, progettata e realizzata, non fa che *rimediare*, senza alcuna compensazione ottica (come s'è tentato inutilmente di congetturare), le deformazioni dell'immagine retinica.

In conclusione, essendo la percezione visiva una rielaborazione per nulla neutra di stimoli sensoriali, si può sostenere la tesi che qualunque immagine artificiale appartiene alla sfera della rimediazione e che proprio per questo alcune opere d'arte – come alcune teorie scientifiche – riescono ad esprimere l'essenza più profonda dei paradigmi fondanti un'intera concezione del mondo: la “rappresentazione della rappresentazione” (nelle *Meninas* di Velasquez o nella *Sacrestia Vecchia* di S. Lorenzo del Brunelleschi) così come la “imitazione dell'imitazione” (nel *Partenone* di Ictino).

Per quanto riguarda il Convegno, il mio contributo potrebbe riguardare l'uno e/o l'altro dei due casi citati (gli edifici centrali del Brunelleschi e/o il tempio greco classico), purché sia possibile esplicitare sinteticamente le basi teoriche su cui fondare un diverso approccio alla semiotica del visibile o quantomeno un diverso approccio ai sistemi di scrittura in una semiotica del visibile.

A seconda del parere del Comitato scientifico il titolo del paper potrebbe cambiare.