

## Meglio la fotografia, meglio la vita

CLAUDIO MARRA

“A Claudio, mio compagno di ‘sventure’, intellettuali e non.  
Francesca”

Sono passati molti anni, ma provo ancora una forte emozione quando mi capita di rileggere la dedica scritta da Francesca nel frontespizio della copia di *Dada. Anti-arte e post-arte* che mi regalò all’uscita del volume, nell’autunno del 1980 (fig. 1). Un’emozione che, seguendo quelle parole, mescola nel ricordo cose private (le “sventure non intellettuali”, erano ovviamente quelle amorose, che tormentavano entrambi in quegli anni giovanili e venivano discusse e minuziosamente analizzate in interminabili telefonate serali, dove quasi si faceva a gara a chi avesse combinato i disastri più grossi) e cose pubbliche, relative a un inizio di carriera che, pur con una leggera sfasatura di età, ci vedeva tutti e due coinvolti tra passioni e incertezze. Ma c’è una ragione, diciamo pure scientifica, che andando oltre i miei inutili ricordi, giustifica la scelta di un inizio così personale. In quelle affettuose e in parte oscure parole credo infatti si condensino alla perfezione l’atteggiamento teorico più originale sviluppato da Francesca Alinovi nel suo percorso di ricerca: l’idea che arte e vita (cioè le “sventure intellettuali e non”) non potessero marciare separatamente, ma al contrario si intrecciassero di continuo, influenzandosi reciprocamente, condizionandosi a vicenda. Un’idea che per Francesca non era semplicemente uno slogan o un modo di dire, ma una convinzione autentica che sperimentava e viveva giorno per giorno, nel modo di essere, di comportarsi, di vestirsi, una convinzione talmente forte da risultare in qualche modo riconoscibile anche nel tragico epilogo della sua breve esistenza. Parafrasando il titolo del suo contributo forse più noto, quell’*Arte di Frontiera* pubblicato sul numero 107 di “Flash Art” nel 1982 e poi divenuto anche titolo della mostra postuma inaugurata nel marzo del 1984 alla Galleria d’Arte Moderna di Bologna, è giusto allora riconoscere che la prima frontiera attraversata da Alinovi è proprio quella che ottusamente vorrebbe separare arte e vita, una barriera per lei illogica e

ingiustificata che occorreva far saltare in ogni modo, in favore di una fusione continua e totale.

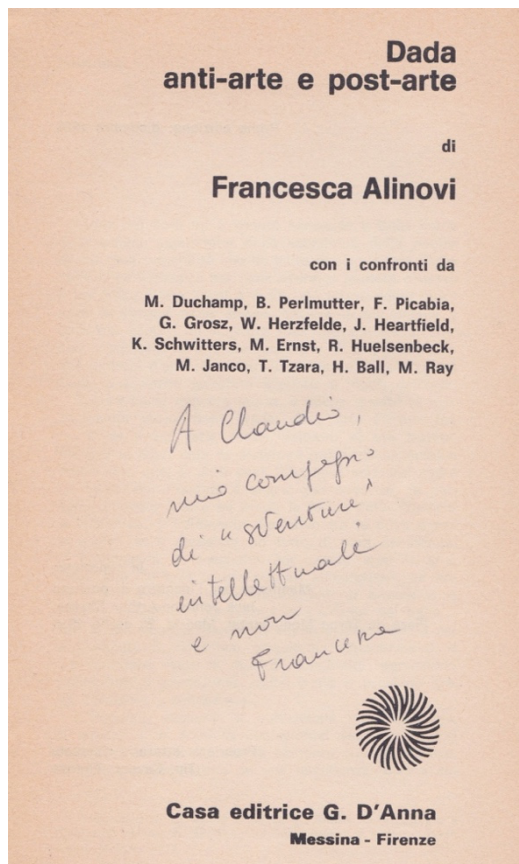


Fig. 1

Un'intenzione che riemerge benissimo anche nei due testi forse più confidenziali fra quelli che ci ha lasciato: *L'arte mia* e *Quel che piace a me*, entrambi del 1981<sup>1</sup>. Due titoli che apparentemente esasperano la personalizzazione del lavoro di Alinovi, fino a rischiare di apparire indizi di una presunzione e di un egocentrismo disturbanti, in realtà l'ennesimo se-

---

<sup>1</sup> L'articolo *L'arte mia* fu inizialmente pubblicato sul n. 21 del 1981 di "Iterarte", in seguito divenne titolo della raccolta postuma degli scritti di Alinovi pubblicata da il Mulino nel 1984. L'articolo *Quel che piace a me* fu invece pubblicato sul n. 104 del 1981 di "Flash Art".

gnale di un legame autentico fra il sé e l'arte, fra la propria vita e la dimensione estetica. Per altro una personalizzazione che dovremmo definire generazionalmente vibrante, perché sentita e vissuta come esigenza operativa, in quegli stessi anni, anche da altri operatori. Non si può infatti non cogliere la sintonia ideale che è possibile stabilire fra questi slogan coniaty da Francesca e quanto da lì a poco avrebbe detto del proprio lavoro un'artista destinata a segnare gli ultimi decenni del Novecento quale Nan Goldin, parlando di una propria "tribù": «lo credo che uno dovrebbe creare da ciò che conosce e parlare della sua tribù... Tu puoi parlare solamente della tua reale comprensione ed empatia con ciò di cui fai esperienza». Sul piano metodologico, *L'arte mia* di Alinovi e la "tribù" di Goldin sono esattamente la stessa cosa: entrambe segnano, in maniera irreversibile, l'intenzione e la necessità di superare la frontiera arte/vita, non con roboanti discorsi, ma a partire semplicemente da sé, dalla propria esperienza personale. Nelle rispettive poetiche, critica e artista si sovrappongono, sono entrambe magnifiche interpreti di uno spirito generazionale che tutte e due sanno cogliere con grande tempestività. L'arte, la produzione artistica, non può che nascere dalla vita, dalle proprie relazioni, dai propri rapporti, dai propri coinvolgimenti emozionali. *L'arte mia* e la "tribù" esprimono esattamente lo stesso atteggiamento, la stessa sensibilità, perché alla fine non c'è arte più "mia" del celebre autoritratto fotografico di Nan Goldin, con l'occhio tumefatto, per l'aggressione subita dal compagno.

Se da un lato, dunque, è certamente vero che occuparsi di Dada sia stato per Alinovi un modo per migliorare ed intensificare la comprensione del presente, di quanto le stava accadendo intorno in tempo reale, andando a ritrovare le radici dell'oggi nella madre di tutte le avanguardie, è altresì evidente che battendo quella strada Francesca volesse anche trovare autorevoli risposte storiche alla sua personale ansia di mescolamento, continuo e autentico, tra arte e vita. Se vogliamo, qualcosa di privato innestato però su uno snodo fondamentale e decisivo per ogni riflessione sull'arte. La stessa struttura del volume, la scelta di cosa occuparsi e cosa tralasciare mi pare confermi questa ipotesi. L'idea, ad esempio, di dedicare il primo capitolo non al collage, all'assemblage o al ready made, come sarebbe canonicamente lecito attendersi in un classico approccio storiografico al Dadaismo, bensì al teatro e alla performance, con un secondo paragrafo esplicitamente intitolato "Comportamento quotidiano", mi pare un indicatore chiarissimo e indiscutibile degli interessi profondi che avevano spinto Alinovi ad interessarsi di Dada. Ma nel volume c'è un

ulteriore indizio, quanto mai significativo, a sostegno di quanto sto cercando di dire, un elemento che per altro ci permetterà di ritornare più direttamente sul tema della fotografia, ed è la scelta operata per l'immagine di copertina. Anche in questo caso si tratta di una sorpresa spiazzante perché appunto, rispetto al ben più ragionevole ("filologicamente" parlando) utilizzo di un ready made, di un assemblage o magari di un rayograph, Francesca significativamente sceglie un episodio di vita, la locandina dell'incontro di boxe/performance sostenuto da Arthur Cravan a Barcellona nell'aprile del 1916, appena due mesi dopo la data che, con l'avvio del cabaret Voltaire, storicamente si assume quale inizio ufficiale del movimento. Per altro è ben noto come lo stesso Cravan non possa essere considerato un dadaista ufficiale, ma semmai un originale precursore dello spirito più autentico del movimento, un modello appunto per i suoi continui comportamenti provocatori e sregolati. Un interprete perfetto, nelle sue esagerazioni quotidiane, di quella sovrapposizione arte/vita tanto inseguita da Alinovi, che già nelle prime pagine del proprio lavoro ne ricorda brevemente la vicenda, indicandolo come prototipo di atteggiamenti che poi caratterizzeranno tanti protagonisti del Dadaismo: «Un primo esempio clamoroso di comportamento estetico vissuto sulla propria pelle, fuori dalle scene, viene offerto, come è noto da Arthur Cravan, il proto-dadaista parigino scomparso misteriosamente nelle acque del Golfo del Messico nel 1918» (Alinovi, 1980, p. 24). Ad ulteriore conferma di cosa le stesse veramente a cuore abbracciando quella ricerca, vale la pena ricordare come la figura di Cravan abbia continuato ad esercitare un forte fascino su Francesca Alinovi, tanto che quando un anno più tardi si trovò a dover scegliere un titolo per la prima mostra degli Enfatisti, il gruppo di giovani artisti da lei stessa creato e spavalda-mente sostenuto nelle forme e nei modi (allora "fuori moda") di una neoavanguardia, pensò bene di fare omaggio al poeta-boxer optando per *Ora!*<sup>2</sup> (fig. 2), esatta traduzione italiana di "Maintenant", nome che, tra il 1912 e 1915, Arthur Cravan aveva dato ai cinque numeri usciti della rivista di cui era editore, direttore e redattore unico, nonché venditore diretto, con le copie trasportate nelle vie di Parigi su un carretto da fruttivendolo. *Maintenant*, l'attimo, il momento, la vita, come prima ed assoluta dimensione estetica, l'uso sistematico e normalizzato di comportamenti trasgressivi e provocatori, secondo una filosofia che sicuramente

---

<sup>2</sup> La mostra *Ora!* venne inaugurata a dicembre del 1981 nella galleria Cesare Manzo di Pescara. La quarta di copertina del catalogo riporta, anche se non indicato come tale, un disegno della stessa Alinovi (fig. 3).

Alinovi percepiva e leggeva, oltre che come base storica di Dada, anche quale esaltante anticipazione dalla contemporanea cultura punk e in particolare di certi suoi interpreti, primi fra tutti i Sex Pistols, più volte citati e utilizzati nei suoi scritti. Un parallelismo, quello fra Cravan e il punk, che verrà messo esplicitamente in luce solo molto più tardi, verso la fine degli anni Novanta<sup>3</sup>.



Fig. 2 – Copertina di *Ora!*, prima mostra degli Enfatisti, Pescara 1981.

<sup>3</sup> Si veda in proposito il numero di Ottobre 1998 della rivista "Excentriques.com".

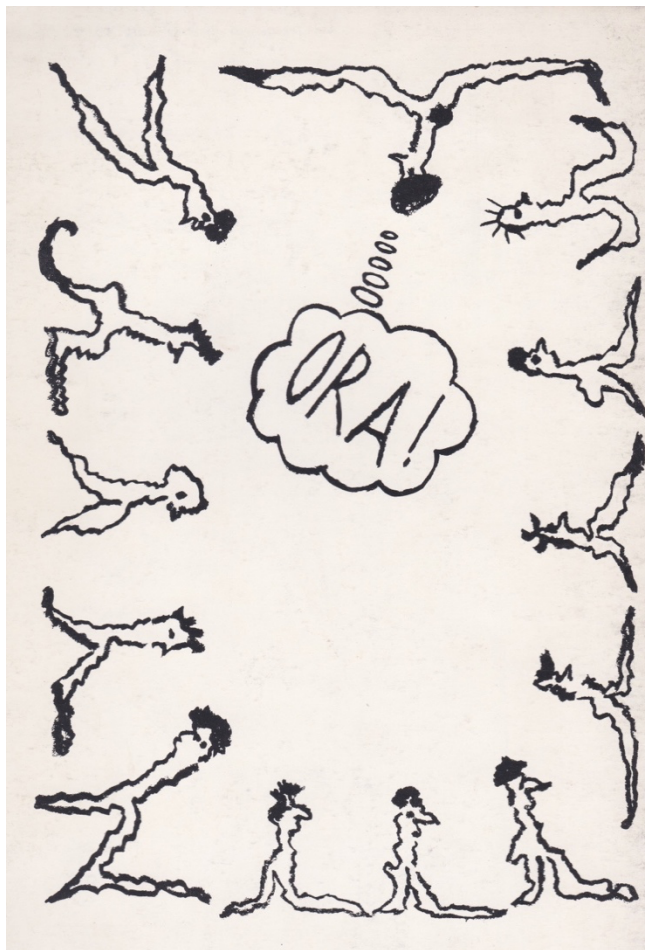


Fig. 3 - Disegno di Francesca Alinovi per la quarta di copertina del catalogo *Ora!*.

Ora è proprio Cravan che, nello scritto a titolo *Il salone degli Indipendenti*, apparso nel numero 4 di "Maintenant", uscito nella primavera del 1914 (fig. 4), in modo apparentemente occasionale e provocatorio, ma in realtà con un'intuizione che troverà sviluppi ben più consistenti nella futura riflessione organica sul fotografico, ci permette di entrare più direttamente nel discorso sulla fotografia, riprendendo, sotto una nuova luce, quel rapporto arte/vita sul quale stiamo insistendo. Recensendo il *Salon degli Indipendenti* di quell'anno (come non ricordare l'analogo scritto di Baudelaire, *Salon del 1859*, decisivo per la discussione storica sull'identità

della fotografia in relazione alla pittura) Cravan scriveva: «Essendo un tipo gioviale, preferisco, molto semplicemente, la fotografia all'arte pittorica e la lettura del "Matin" a quella di Racine» (Cravan, 2018, p, 45).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 4 - Copertina di "Maintenant", n. 4, Paris, 1914.  
(Fonte/Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

Proponendo un clamoroso ribaltamento dell'appena ricordato giudizio di Baudelaire (per questi era notoriamente la pittura a primeggiare sulla sconcertante meccanicità speculare della fotografia), Cravan, attraverso una sorta di proporzione matematica (la fotografia sta alla pittura come il "Matin" sta a Racine) offre una originale motivazione dello scontro fra i due mezzi individuandone ragioni non linguistiche ma di pratica d'uso. L'interpretazione potrebbe essere questa: se Racine viene assunto come emblema del classicismo letterario, cioè di una scrittura lontana e avulsa dal reale, il "Matin", in quanto quotidiano, rappresenta, al contrario, l'idea della scrittura calata nella vita o se vogliamo della vita riportata nella scrittura. Dicendo: «preferisco la lettura del Matin rispetto a quella di Racine», Cravan fa dunque intendere come per lui, l'arte che effettivamente lo coinvolge, stia dentro la vita piuttosto che in un'opera canonicamente intesa. A questo punto, chiudendo la proporzione, se la fotografia sta alla pittura come il "Matin" sta a Racine, se ne ricava che per Cravan la fotografia è preferibile alla pittura in quanto rappresenta la vita, anzi, è la vita stessa, rispetto al distacco dalla realtà espresso dalla pittura.

Se la leggiamo nella prospettiva che il dibattito sulla fotografia assumerà negli anni, l'interpretazione che Cravan dà del rapporto fotografia-pittura è veramente molto interessante perché ci porterebbe direttamente dentro la riflessione che Rosalind Krauss svilupperà a suo tempo attorno al ready made duchampiano come forma di indicialità para-fotografica. Le analogie teoriche sono sorprendenti perché Krauss scriverà: «che Duchamp ripudiò il Cubismo per sposare la fotografia», intesa come «forma di opacità, come l'ambito del volgare» (Krauss, 1996, p. 81), una considerazione perfettamente sovrapponibile alla preferenza nei confronti della fotografia, manifestata da Cravan, rispetto alla pittura perché espressione della vita e della sua affascinante bassezza. Ora credo che la riflessione svolta ci possa riportare, con qualche ragione in più, dentro le scelte di ricerca tracciate da Alinovi, chiudendo il cerchio tra i suoi interessi generali per Dada e lo spazio importante che nel volume attribuisce alla fotografia, inserita come ultimo capitolo, non perché meno rilevante (come si usa fare in tante "storie dell'arte" dove la fotografia sta in coda, o comunque al margine, perché sostanzialmente considerata di interesse minore), ma perché appunto elemento che consente di chiudere il cerchio, di ritornare al meglio su quel motivo di fondo che, a mio parere, aveva co-alimentato l'interesse di Alinovi per Dada, e cioè la sovrapposizione, per lei irrinunciabile, tra arte/vita. Del resto, che la fotografia stia dalla parte della vita e delle relazioni mondane, rispetto al privato della

pittura, lo confermerà ripetutamente lo stesso Man Ray quando per esempio si troverà a dire: «Fotografo per mantenere il contatto con gli altri», oppure: «Per me la pittura è una questione molto intima e personale mentre la fotografia è un fatto pubblico» (1975, p. 204). Il grande spazio e l'evidente simpatia che Alinovi concede alla fotografia nel suo libro, trovano dunque una prima motivazione ideale proprio nell'accattivante mondanità di un mezzo che, a ragione della sua sostanziale indicialità, sempre per dirla con Krauss, ci riporta necessariamente dentro la vita.

Questa la ragione ideale, diciamo pure implicita, nascosta ma effettiva, che giustifica la rilevanza del capitolo finale di Dada dedicato alla fotografia. Accanto a questa c'è però anche una ragione operativa diretta che permette ad Alinovi di chiudere un'altra linea teorica per lei fondamentale nella lettura del Dadaismo, quella relativa al tema della meccanicità, o meglio, della meccanizzazione della sensorialità sviluppato all'inizio del volume. È in questa prospettiva che il settimo ed ultimo capitolo porta come titolo: *La sposa ideale*, chiudendo appunto il cerchio col secondo che invece, analizzando e parafrasando il *Grande Vetro*, è intitolato *La sposa meccanica*. In questo senso, dunque, la fotografia non sarebbe una tecnica accanto ad altre tecniche, ma lo strumento che incarna e concretizza alla perfezione quello spirito di esaltazione della meccanicità che Alinovi riconduce in particolare al lavoro di Duchamp e Picabia. È interessante notare come la valorizzazione della cultura tecnologica da parte dei dadaisti venga proiettata da Alinovi sulla contemporaneità, non attraverso canonici riferimenti accademici (Marshal McLuhan, autore che, considerata la formazione di Francesca nel magistero di Renato Barilli, le era certo ben presente e dunque sarebbe stato logico vedere utilizzato quale teorico per eccellenza del processo generale di meccanizzazione sensoriale, dell'idea di un corpo che si fa macchina, trova nel volume una sola e defilata occasione di citazione) ma facendo riferimento, ancora una volta, al proprio vissuto quotidiano, attraverso le proprie personali passioni cinematografiche, a conferma che è sempre meglio il "Matin" di Racine! Ma occorre andare ancora più a fondo, perché anche le citazioni cinematografiche potrebbero risultare a loro volta manierate e accademiche, o comunque sfasatamente "alte" se, per esempio, nell'esaltazione del processo di meccanizzazione in area dadaista, facessero riferimento a uno scontato Fritz Lang e al suo *Metropolis* del 1927, mentre invece per Alinovi, sempre fedele allo spirito cravaniano del *maintenant*, del vissuto basso, qui e ora, corrispondono a film appena visti in sala come *Alien* di

Ridley Scott (Alinovi, 1980, p. 44) o addirittura un *b-movie* come *Capitan Rogers* (Alinovi, 1980, p. 42), entrambi del 1979.

Stabilito il profilo teorico della fotografia quale sposa ideale nel progetto dadaista di meccanizzazione del processo estetico, Alinovi, con una serrata analisi della poetica di Man Ray cerca di analizzarne i modi effettivi di attuazione, arrivando ad individuare due particolari modalità particolari operative messe in campo dall'artista: quella dei tempi lunghi in ripresa e quella della finzione narrativa. È subito chiaro come tali categorie, per quanto riferite al lavoro di Man Ray, abbiano l'ambizione di funzionare come revisione dei principi generali del fotografico, consentendo ad Alinovi di sviluppare una propria riflessione sul mezzo, o perlomeno di sfruttare Man Ray come testa di ponte per aggredire alcuni assiomi della fotografia, evidentemente non condivisi. Mentre il ricorso a tempi lunghi in ripresa serve a contrastare l'identificazione obbligata della fotografia con la mistica dell'istantaneità, non negandola in assoluto, ma ridimensionandola nella sua pretesa di interpretare l'unica identità possibile del mezzo, quella della finzione è la categoria che più esplicitamente fa da opposizione al principio del realismo speculare storicamente attribuito all'obiettivo. Ora è proprio su questa seconda modalità operativa che Alinovi porta il contributo più personale ed originale, fino a rischiare, forse, di andare oltre quanto effettivamente sostenuto da Man Ray, ma del resto questo è un azzardo interpretativo che emerge anche in altre parti del volume, costituendo una sorta di scotto da pagare per chi, come nel caso di Alinovi, si impegna a sviluppare una ricerca tentando di far dialogare il dato storico con la contemporaneità. Dobbiamo per altro ricordare come l'idea e le potenzialità della fotografia di finzione stessero particolarmente a cuore ad Alinovi che, da lì a un anno, le avrebbe indagate a fondo, e con grande originalità, nella prima metà di *Fotografia. Illusione o rivelazione?* (Alinovi, Marra, 1981), volume che ci vide impegnati in coppia in una ricerca ad ampio respiro sulle poetiche fotografiche dall'Ottocento ai giorni nostri. L'idea di finzione fotografica che viene discussa e sostenuta in Dada, dunque, in parte deriva dall'effettivo pensiero di Man Ray (per altro un pensiero non sempre lineare, a volte contraddittorio, spesso ambiguo, frutto di una loquacità talvolta eccessiva<sup>4</sup>) e in parte scaturisce dalle autonome riflessioni di Alinovi, alle quali concorrono, anche le pratiche fotografiche a lei contemporanee, una com-

---

<sup>4</sup> «Man Ray...non conosce a fondo la virtù prima di Duchamp che consiste nel tacere, nel circondarsi di silenzio» (Barilli, 1984, p. 197).

plexiva visione della cultura tecnologica, le suggestioni ricavate da cinema e letteratura, e molto altro. L'idea di finzione che ne scaturisce è ancora una volta spiazzante per originalità:

Fotografia dell'idea e non della realtà, fotografia come invenzione e non come imitazione. La fotografia, anziché ribadire nozioni già acquisite, deve insomma svelare prospettive sconosciute, ricreare la realtà. Dentro alla macchina, indipendentemente dalle scelte fatte dall'artista, avveniva un miracolo paragonabile a quello del concepimento in natura: veniva concepito un nuovo essere autonomo, frutto esclusivo del ventre materno della macchina, nel quale l'uomo si limitava a inserire il seme iniziale e nulla più (Alinovi, 1980, p. 154).

L'idea di finzione che Alinovi sostiene è in effetti spiazzante perché ribalta completamente l'interpretazione dominante che di tale categoria si era data fino ad allora, e che oltretutto si continuerà a dare, fino a farne addirittura, nei nostri giorni, un caposaldo delle discussioni sviluppate col passaggio al sistema digitale. La modalità della finzione è infatti sempre stata utilizzata per contrastare l'eccessivo realismo storicamente attribuito alla fotografia e soprattutto per recuperare un principio forte di autorialità rispetto alla condizione di automatismo produttivo imposto dalla macchina. Il ragionamento sviluppato è in questo senso molto lineare: se la fotografia può fingere, e dunque mentire rispetto alla realtà, è perché un autore è stato capace di violentare l'oggettività della macchina, piegandola interamente al proprio volere e alle proprie scelte linguistiche. L'avvento del digitale, come si diceva, non ha fatto altro che rafforzare questa visione. La presunta perdita della traccia fotochimica, in favore di una astratta traslazione numerica, avrebbe spalancato le porte al regno dell'inganno, della finzione assoluta e della manipolazione ad oltranza<sup>5</sup>. Come si può però facilmente comprendere, per quanto apparentemente nuovo, il ragionamento sviluppato dai più sul digitale è in realtà la riproposizione, sotto altra veste, di questioni decisamente vecchie, che hanno accompagnato l'intera storia della fotografia. Quello che conta è liberarsi dal legame col reale e recuperare un ruolo autoriale, manipolatorio, all'operatore, due obiettivi che il digitale sembra offrire con grande facilità. Un ragionamento apparentemente aggiornato, ma in realtà reazionario<sup>6</sup>, in quanto ripropone le stesse ansie che già avevano

---

<sup>5</sup> Ho cercato di analizzare a fondo questi problemi nel mio, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

<sup>6</sup> In questa interpretazione reazionaria del digitale si è particolarmente distinto, per ferocia argomentativa, Joan Fontcuberta con una valanga di titoli come: *La (foto)camera di Pandora*,

colto Baudelaire quando negava l'artisticità della fotografia giudicandola ottusa espressione di un realismo speculare, con l'artista ostaggio di una macchina. L'interpretazione di Alinovi invece recupera e sostiene spavalidamente le suadenti potenzialità della finzione fotografica, senza per questo rinunciare al fascino di un'estetica tecnologica, indicando tra macchina e uomo non una competizione, finalizzata al predominio dell'uno sull'altra, o viceversa, ma una sostanziale complicità operativa, per un'autorialità che alla fine apparterrà ad entrambi, anzi ad un'entità nuova e unica: la macchina umanizzata e/o l'uomo meccanizzato. In questo senso la poetica della finzione non sarebbe dunque il risultato di un intervento autoriale forte che piega la macchina ai propri voleri recuperando quel processo di *mani-polazione* (termine quanto mai emblematico) che per qualcuno pare dover necessariamente caratterizzare ogni processo estetico, bensì il risultato di una complicità nella quale l'autore mette in condizione la macchina di lavorare per quello che è, senza negare la propria identità. Quanto questa visione fosse effettivamente chiara a Man Ray, in tutta onestà è difficile da dire. In molte occasioni egli sposa in maniera convinta ed entusiastica questa interpretazione dell'automatismo creativo, che poi sarà ripresa e ulteriormente valorizzata dal Surrealismo, e in altre invece pare regredire su posizioni neopittoriche di totale controllo della mano sulla macchina. Una variabilità di opinioni che, come abbiamo già sottolineato, ha simpaticamente caratterizzato l'intero percorso artistico di Man Ray<sup>7</sup>. Resta l'originalità e l'importanza dell'interpretazione avanzata da Alinovi che, per quanto segnata dall'intensità tipica di un linguaggio da critica militante, quale in effetti Francesca è sempre stata, ha portato contributi di grande rilievo alla discussione specifica sulla fotografia e più in generale al confronto, in continuo aggiornamento, sui destini e gli sviluppi di un'estetica dell'artificiale nella cultura contemporanea.

---

del 2012, *La furia delle immagini*, del 2018, *Oltre lo specchio*, del 2024, passando dal presuntuoso: *Contro Barthes*, del 2023.

<sup>7</sup> Su queste incertezze di Man Ray ho insistito a lungo nel mio *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano 2012, ora nella nuova edizione Pearson, Milano 2022, pp. 45-60.

## Bibliografia

Alinovi, F. (1980), *Dada anti-arte e post-arte*, Casa editrice G. D'Anna, Messina – Firenze.

Alinovi, F. (1981), *L'arte mia*, "Iterarte", n. 21, Bologna.

Alinovi, F. (1981), *Quel che piace a me*, "Flash Art", n. 104, Milano.

Alinovi, F., Marra, C. (1981), *La Fotografia. Illusione o rivelazione?*, il Mulino, Bologna.

Alinovi, F. (1984), *L'arte mia*, il Mulino, Bologna.

Barilli, R. (1984), *L'arte contemporanea*, Feltrinelli, Milano.

Cravan, A. (2018), *Il Salone degli Indipendenti*, in Franzosini, E. (a cura di), *Grande trampoliere smarrito*, Adelphi, Milano.

Fontcuberta, J. (2012), *La (foto)camera di Pandora*, Contrasto, Roma.

Fontcuberta, J. (2018), *La furia delle immagini*, Einaudi, Torino.

Fontcuberta, J. (2023), *Contro Barthes*, Mimesis, Milano.

Fontcuberta, J. (2024), *Oltre lo specchio*, Einaudi, Torino.

Krauss, R. (1996), *Marcel Duchamp o il campo immaginario*, in Id., *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.

Man Ray (1975), *Autoritratto*, Mazzotta, Milano.

Marra, C. (2006), *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano.

Marra, C. (2012), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano.

claudio.marra@unibo.it

Copyright © 2025 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY-NC-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>