



DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2021.175089

MOMENTI FOTOGRAFICI

ORCID
<https://orcid.org/0000-0003-2834-5257>

RICCARDO PUTTI
Università degli Studi di Siena, Siena, Italia, 53100
didattica.dispoc@unisi.it

In novembre il cielo di São Paulo è spesso grigiastro e lattiginoso, ingombro di un tappeto liso di nuvolaglie da cui, la trama sottile delle nubi, lascia filtrare una luce diafana, omogenea, senza contrasti; questa illuminazione diffusa ad alcuni piace come luce fotografica perché non crea problemi di latitudine di esposizione, non costringe a compensare i contrasti e rende morbide le immagini. A me però non sempre piace, anzi il più delle volte non la amo proprio, anche se conosco la sua comodità soprattutto nelle fotografie di architettura, una luce standard che consente di sbrigare la fotografia come una pratica da evadere. Non sei costretto a riflettere sull'orario migliore ovvero sulla migliore posizione del sole rispetto a ciò che vuoi fotografare; sì a volte può essere utile questo tipo di illuminazione naturale diffusa e diafana come in una sala riunioni.

Di questo parlavamo Rose, una collega della USP con cui condivido il campo dell'antropologia visiva, ed io mentre la metropolitana ci portava da Vila Madalena fino alla fermata di São Bento. Mi trovavo a São Paulo per un ciclo di conferenze proprio su invito di Rose e ospite del LISA della USP, che sciogliendo le sigle è il Laboratório de Imagem e Som em Antropologia della Universidade de São Paulo, nella seconda metà di novembre del 2019. Avevamo intrapreso questa piccola escursione perché volevo scattare foto al Mercado e Rose era stata così gentile da accompagnarci in questa passeggiata fotografica dato che conoscevo poco la grande città; da diverso tempo faccio fotografie nei mercati nei luoghi in cui passo, mercati piccoli, grandi, di città o di rione o singoli banchi di vendita lungo le strade.

Giunti a São Bento avremmo raggiunto a piedi la nostra meta, il Mercado Municipal della Città.

Usciti dalla stazione della metropolitana un tumulto di persone, bancherelle, colori ed odori ci stringe da presso ed è difficile spostarsi; io ho uno zainetto fotografico che porto appeso davanti invece che alle spalle, per scrupolo. Ci infiltriamo tra la gente che affolla scendendo lungo la strada (?) e camminando tranquillamente raggiungiamo l'edificio del Mercado Municipal in una decina di minuti. Tralascio di fotografare lungo la strada che ci porta al Mercado anche se densa di bancherelle perché non mi sento a mio agio: troppa confusione con poliziotti che girano avanti e indietro a sorvegliare che non succeda nulla. Aspetto dunque di arrivare al mercato coperto.

Il Mercado Municipal è ospitato all'interno di vasto edificio costruito negli anni trenta e progettato dall'architetto Francisco Ramos de Azevedo nella seconda metà degli anni 20 del '900. Lo stabile è contraddistinto da ampie vetrate alcune illustrate da policrome scene di lavori agricoli, da cui all'interno filtra una luce debole, soffusa e senza contrasti a tratti compensata da bolle luminose formate dalle lampade dei banchi di vendita. Situazione complicata perché ad una sostanziale penombra si alternano fonti puntiformi di luce che rischiano di rendere quasi non fotografabile l'ambiente, o per meglio dire rendono la resa della luce un problema in più nell'inquadratura, anche usando una tecnologia analogica.

Entriamo dunque dall'ingresso principale posto in Avenida do Estado, davanti all'ingresso un banco di frutta ben illuminato raccoglie lo sguardo di chi entra che indugia volentieri sulle frutta colorate; sulla destra invece un punto di ristoro con qualche tavolo invita a sorseggiare qualche succo. Ci accomodiamo qui, ad un tavolo di legno coperto da una tovaglia di plastica, per bere un succo e approfittare di una postazione comoda per preparare la macchina fotografica. Poiché in questo caso, adoperavo una macchina analogica dovevo scegliere il rullo da adoperare e avevo aspettato di vedere la luce per decidere perché non si tratta di selezionare attraverso un menu una sensibilità come nelle macchine digitali, ma scegliere il rullino adatto e caricarlo. Avevo due scelte rispetto al materiale fotografico che mi ero portato o *tirare* un 400 ASA oppure mettere direttamente un 3200 Asa, opto per quest'ultimo. Questo significa che non potrò più cambiare sensibilità nel corso delle fotografie. La differenza tra le due scelte è nella diversa *grana* ma soprattutto nella risposta ai contrasti; anche se sembrano solo questioni tecniche in realtà sono strumenti espressivi per metafora potremmo dire che è come scegliere la forma e la grandezza di un pennello.

Il succo, forse di mango, mi invita dal bicchiere depresso sul tavolo, io continuo a maneggiare con calma la camera; controllo che sia tutto in ordine e

inizio a pensare ai valori di tempo e diaframma da impostare in relazione alla profondità di campo, mentre beviamo i succhi continuiamo a parlare di fotografia, della differenza tra adoperare una macchina analogica e una digitale; io racconto a Rose, che è una “nativa” di immagini digitali, come personalmente non mi sia ancora abituato a guardare attraverso lo schermo che ormai è presente su tutti gli apparecchi a volte in maniera esclusiva, preferisco, anche quando adopero la macchina digitale, guardare attraverso l'oculare impiegando un solo occhio. In realtà anche con le macchine analogiche di medio o grande formato, come nelle *sei per sei* a pozzetto per non parlare delle *folding*, si guarda in molti casi uno schermo, ma è uno sguardo diverso perché l'immagine è diversa, senza dubbio meno nitida di quella degli schermi lcd, più evanescente comunque sempre frutto di una proiezione ottica, diafana e con un sapore di magia. La differenza tra fotografie analogiche e immagini digitali non è infatti una differenza tecnica bensì espressiva. La resa della luce infatti è restituita in modo molto diverso e questo è un elemento descrittivo che trasforma la performance espressiva.

In questo caso adopero una macchina analogica 35 mm a telemetro non reflex con una focale di 45 mm; l'immagine si riguarda su un oculare con una maschera che segna i confini, si tratta di una camera panoramica che lavora su un fotogramma di 6,40 x 2,4 cm. Il fuoco si verifica con un sistema a telemetro che tra la mia vista sempre più scarsa per l'età e la poca luce, è un gran patimento. Ovviamente niente fuoco automatico. Vi è però un sistema semplice ed efficace per ovviare alle difficoltà, adoperare l'iperfocale. Tra un sorso di succo e un altro indico a Rose le linee colorate sul barilotto dell'ottica che evitano i complicati calcoli della formula che mette in relazione i metri con la focale e il diaframma. Non so se le mie spiegazioni siano state chiare ma lo scopo era spiegare come farò a fotografare con questa camera desueta, senza dover troppo “pensare” alla messa a fuoco e anche all'esposizione che in un ambiente uniforme si può misurare una volta e poi solo procedere a piccoli aggiustamenti di mezzo o al massimo un diaframma, dunque l'attenzione si può riservare all'inquadratura.

Scatto una prima fotografia proprio al banco all'entrata principale qui ancora la luce che filtra dalle vetrate ha un ruolo abbastanza importante e dunque mi concentro su questo banco. Il rullo è in bianco e nero e dunque non cerco i colori della frutta neppure la omogeneità dell'illuminazione, mi servono piuttosto i contrasti e le difformità tra zone illuminate e ombre che permettano di delineare le forme.

Ecco qui presentarsi un grande differenza tra le immagini digitali e le fotografie B/N, nel digitale si scatta generalmente a colori e si lavora nella post produzione attraverso i software a disegnare la riduzione del colore

in B/N. Qui non c'è invece mediazione a posteriori si deve guardare in bianco e nero, è uno sguardo diverso; certamente lo si può fare anche con il digitale ma per me è meno automatico. Tuttavia in questo caso c'è sempre un appello a posteriori. Non è una questione di più o meno difficile ma di un approccio diverso, di una concertazione legata anche al limitato numero di scatti che si possono fare e all'impossibilità di controllare immediatamente il risultato e a guardare in bianco nero soprattutto.

Guardare in bianco e nero questo è il punto centrale, ma non so non so se riuscii a spiegarmi: il punto principale a mio modo di vedere è che noi vediamo nei colori, la vista è cromatica dunque vedere in bianco e nero è una acquisizione che richiede uno sforzo immaginativo importante.

Davanti al banco di frutta riempito di colori che formavano esattamente il dispositivo di attrazione visiva dovevo trovare un altro sguardo; disinteressarmi dei cromatismi che invece prepotentemente saturavano la vista; innanzi tutto mi venne in soccorso un'altra importante istanza, in realtà non ero lì per fotografare i banchi della frutta ma le persone, i venditori o gli acquirenti, insomma ciò che costituisce il cuore del mercato non le merci o i beni alimentari ma le persone che si scambiano oltre che merci e denari, sguardi e movimenti, gesti e parole, intenzioni e rinunce. I corpi diventano in questo sguardo i soggetti principali e allora il BN ritrova tutta la sua forza espressiva rendendo il corpo il soggetto principale che sovrasta e ridefinisce tutte gli altri elementi.

Sono davanti al banco e senza parlare chiede il permesso di fotografare al mercante, mi è capitato tante altre volte, c'è un modo silenzioso per chiedere il permesso piccoli gesti e sguardi chiari. Scatto un paio di fotogrammi e subito in risposta mi porge un cestino di frutta forse fragole, mi schernisco non perché non le avrei mangiate volentieri ma se le avessi mangiate con le mani poi non avrei più potuto toccare la macchina. Qui l'interazione diventa più vicina e devo spiegarmi anche a voce per non suscitare incomprensione. Rose che era rimasta nelle vicinanze mi soccorre e proseguiamo così con un sorriso di commiato verso altri banchi.

Saliamo al piano superiore, un ammezzato vasto sospeso per un terzo della profondità dell'edificio che corre per tutta la lunghezza. Si vede dall'alto tutto il vasto spazio sottostante, le corsie e i banchi, le persone che transitano si raccolgo a crocchio per parlare, indugiano comprano; lo sguardo dall'alto è sempre accattivante domina la scena, spiega lo spazio, lo mostra nelle sue articolazioni di luogo, svela ciò che non si comprende standovi dentro.

Nell'ammezzato la luce è scarsa per una "pellicola", probabilmente con la camera digitale si potrebbero fare delle fotografie meno "oscuere"; questo



però mi impedirebbe di cercare di impressionare il fotogramma non con la luce ma con l'aria, l'aria ovvero l'atmosfera di quel luogo, la sua suggestione; probabilmente con la digitale avrei un effetto realistico che in realtà diverrebbe iperrealista dunque ugualmente immaginario ma in una direzione diversa da quello dell'immaginario analogico. Nel caso numerico otterrei un effetto di svelamento anche al di là delle possibilità dell'occhio stesso mentre con la chimica dell'analogico posso avventurarmi nel non dicibile, in ciò che evoca senza descrivere.

Lo spazio dell'ammezzato accoglie locali di ristorazione con ampi spazi di tavolini e sedie. Uno di questi banchi di ristorazione è sovrastato da una insegna luminosa Mortadela Brasil, il nome rivela la sua ascendenza italiana ma ormai è un alimento totalmente brasileiro; Rose mi spiega qualcosa che non si vede ma solo si intuisce dalla dimensione: l'importanza nella alimentazione povera o forse solo rapida della Mortadela che è quasi un cibo nazionale (espressione difficile da utilizzare ovviamente per il Brasile), un cibo che assume anche una connotazione politica perché molto diffuso tra i sostenitori di Lula dunque un cibo della cultura di sinistra.

Scatto dunque una fotografia e di questo scatto avrò sempre la curiosità di vedere come è venuto, aspetterò più di un mese per soddisfare questa curiosità; al contrario della digitale qui non posso schiacciare un pulsante e rivedere lo scatto. La pellicola ti costringe ad aspettare.

Ho prestato attenzione all'esposizione cercando di compensare l'evidente oscurità di tutto l'ambiente con la luminosità della sola insegna ma non volevo un primo piano volevo un panorama e dunque luce ed ombre dovevano incontrarsi in qualche punto della latitudine di esposizione di quella pellicola.

Nella versione panoramica con un rullo si fanno 22 scatti quindi difficile fare i doppi scatti variando di uno stop l'esposizione, uno scatto deve essere sufficiente. Anche così non ci vuole molto a fare 22 scatti e dunque abbastanza in fretta finisco il rullino, ripongo la macchina nello zaino e rientriamo verso le rispettive abitazioni.

La domenica l'Avenida Paulista di Sao Paulo è chiusa al traffico automobilistico fino al tramonto e si anima di un visibilio di persone, da chi passeggia da solo o in compagnia a chi mette in scena musica, performance varie trasformando lo spazio stradale in una grande palcoscenico in cui ognuno segue una sua traiettoria, un suo disegno, chi si fa attore e chi spettatore chi solamente passeggia o gioca a fare il flâneur. Dunque la successiva tappa del mio tour fotografico sarà proprio una domenica pomeriggio lungo la Avenida Paulista. Questa volta raggiungo da solo la Avenida anche se ho un appuntamento con Isabel una dottoranda del LISA. Arrivo alla



Paulista con la linea B della metropolitana con un buon anticipo rispetto all'orario di incontro così posso passeggiare a lungo e scattare qualche foto. Anche in questo occasione la luce è quella diffusa e morbida del cielo coperto, non so se dispiacermene o meno; in fin dei conti questo tipo di illuminazione diffusa semplifica molto e non costringe a posizionarsi sempre rispetto al sole; c'è una maggiore libertà nella scelta del punto di vista, questo sposta tutta l'attenzione sull'altro fattore dell'inquadratura il movimento tra le parti che la compongono; il movimento non tanto della scena ma dell'occhio che guarderà l'immagine, la tensione che i punti, o meglio i luoghi dello spazio fotogramma intesseranno tra loro. Non saranno più i contrasti di luce ed ombra a guidare lo sguardo ma la tensione tra le parti tra i corpi che compongono la scena.

Quando esco dalla stazione della metropolitana mi trovo nel mezzo a un flusso di persone che passeggiano senza fretta negli ampi scenari della Avenida; le corsie normalmente dense di macchine autobus o motociclette sono ammutolite e calpestate da uno sciame che non dimostra nessuna fretta, a volte si raduna intorno a una qualche piccola recita, canzone, movimento o si disperde e diventa tranquillo passeggiare con il gelato oppure allegro vociare di gioventù. Mi domando se questa sia la versione pop dell'aristocratico flâneur. L'atmosfera mi piace e cammino senza nessuna meta lungo i chilometri dell'Avenida. Non penso di fare fotografie piuttosto di andare semplicemente a zonzo, guardarsi intorno, se scegliessi di fare fotografie non potrei osservare senza scopo quello che mi circonda, assorbirlo inconsapevolmente. Mi ricordo di Bateson e della sua lettura della poesia di Coleridge *The Ancient Mariner*. (Bateson 1987)

Tuttavia siccome sono molto in anticipo alla fine non riesco a sottrarmi alla voglia di fare qualche scatto, in realtà generalmente quando faccio degli scatti sono solo ma oggi come al Mercado pensavo ad una passeggiata fotografica in compagnia. Così quasi inavvertitamente inizio a fotografare; noto guardando poi i provini che primi scatti sono generali, cercano di dare l'idea del luogo probabilmente, non c'è nessuna persona in primo piano; al contrario del Mercado dove nella prima fotografia del rullo la figura del mercante si stagliava nel primo piano contro lo sfondo del banco. Nella Avenida gli spazi liberati dalla pressione del traffico appaiono nella loro ampiezza e non c'è una funzione prevalente che li connota come in un mercato, l'Avenida Paulista la domenica è un luogo in cerca di autore.

All'orario concordato mi reco all'uscita della stazione Brigadeiro della metropolitana dove avevamo fissato l'appuntamento con Isabel; lungo la Avenida ci sono due diverse stazioni della medesima linea e il sospetto di ricordarmi male a quale stazione ci dovevamo incontrare mi disturbava leggermente. Rapidamente il dubbio svanisce mentre Isabel compare

sulle scale che salgono dalla stazione della linea due. Scopro che in due in qualche modo le cose sono più semplici, passeggiare in due persone è molto più mimetico che da solo con la macchina in mano. Mi sento più anonimo in una folla costituita da gruppi di persone., in qualche modo anch'io sono a spasso per l'Avenida senza un preciso motivo. Non so bene cosa, durante i dialoghi nel passeggio lungo i marciapiedi del grande viale sia riuscito a spiegare ad Isabel, del mio modo di intendere la fotografia di strada declinata nei suoi due assi spaziotemporali: l'istantanea e la deriva.

L'istantanea è il luogo in cui si incrociano le affinità e le differenze tra cinema e fotografia; Deleuze analizza molto chiaramente questa peculiarità nei suoi *Immagine Tempo Immagine Movimento*. Tuttavia se analizziamo il percorso delle tecniche di ri/produzione delle immagini in movimento vediamo che le prime macchine che permisero la nascita della Camera Lumière furono inventate per scomporre il movimento in tante rapide istantanee che permettevano di analizzarlo. Il cinematografo inventa la proiezione in rapida successione di queste istantanee e produce il tempo filmico che tuttavia come sottolinea Deleuze è legato all'immagine movimento.

La fotografia invece ferma e isola l'istantanea superando la propria propensione alla posa diventa un estrattore di Aion; sempre Deleuze ci parla dell'Aion nel suo *Logica del Senso*, l'Aion il tempo senza presente. "Secondo Aion soltanto il passato e il futuro insistono e sussistono nel tempo. Invece di un presente che riassorbe il passato e il futuro, un futuro e un passato che dividono ad ogni istante il presente, che lo suddividono all'infinito in passato e futuro, nei due sensi contemporaneamente. O meglio è l'istante senza spessore e senza estensione che suddivide ogni presente in passato e futuro, invece di presenti vasti e spessi che comprendono gli uni rispetto agli altri il futuro e il passato" (Gilles Deleuze, *Logica del Senso*, Milano, Feltrinelli editore, 2005, p.147). La fotografia tuttavia non è filosofia ma un atto concreto in cui macchina e umano si fondono per produrre una emanazione del passato e renderla oggettiva nel suo significato di condivisibile dai soggetti e non di aderenza oggettiva alla realtà complessa. Estrarre una figurazione e cristallizzare così il flusso del vedere per un frammento di tempo tendente a zero.

L'altro operatore che permette la fusione tra sguardo e otturatore è, nel mio modo di concepire la fotografia di strada, la deriva La deriva: dal flâneur di Charles Baudelaire e Walter Benjamin alla deriva di Guy Debord.

Per fare una deriva, andate in giro a piedi senza meta od orario. Scegliete man mano il percorso non in base a ciò che sapete, ma in base a ciò che vedete intorno. Dovete essere straniati e guardare ogni cosa come se fosse

la prima volta. Un modo per agevolarlo è camminare con passo cadenzato e sguardo leggermente inclinato verso l'alto, in modo da portare al centro del campo visivo l'architettura e lasciare il piano stradale al margine inferiore della vista.

Dovete percepire lo spazio come un insieme unitario e lasciarvi attrarre dai particolari (Debord 1956).

La fotografia di tutto questo non si interessa anzi quando il mio sguardo diventa fotografico il pensiero alfabetico scompare e la figurazione appare come luogo del pensiero e l'otturatore il pennino dello stilo, l'occhio e la mano.

Dopo un certo numero di scatti per l'esattezza 22, e qualche divagazione lungo il camino per osservare l'incrocio tra la Paulista e il parco, entriamo alla Livraria Cultura - Conjunto Nacional Un Luogo comodo dove in una enclave ritagliata tra i sovrabbondanti scaffali di libri è possibile ristorarsi con un succo o qualche cosa da mangiare. La conversazione con Isabel si sposta su altri temi cinema e fantascienza, robot umanoidi e rappresentazione del corpo, il tempo passa rapidamente e quando usciamo è già buio; pochi minuti e la luce che cercavo quello della transizione tra le prime luci artificiali e l'ultima luce naturale era svanita.

Qualche scatto nella oscurità illuminata dai fari delle vetture che luccicano sotto qualche stilla di pioggia.

Ultimi giorni del mio soggiorno a São Paulo, mi sono trasferito nei pressi della Paulista, ho lasciato il tranquillo rifugio a Lapa Alto nella casa che Sylvia, una altra collega della USP che era in quel periodo a Montreal (?), mi aveva messo a disposizione molto gentilmente; ora mi sono arrampicato al 23 piano del Blue Tree Premium Paulista un grattacielo albergo. Questa volta torno alla solitudine dello scatto.

Sono a pochi metri dalla Paulista e lo scenario dalla finestra è attraente; in realtà mi basta scendere con l'ascensore dal mio appartamento appollaiato quasi alla sommità del palazzo e in quattro passi arrivo al Museu de Arte sulla Paulista. Invece quando esco dalla hall dell'albergo mi guardo intono e scorgo dal lato opposto rispetto alla Paulista, scorgo un grande murales di Kobra con una crocerossina in primo piano. Proprio alle spalle del Museu quasi a indicare una opposizione tra i luoghi chiusi e la strada. Edoardo Kobra è un artista molto noto che si definisce "street artist soldier" è di São Paulo, ma ormai oltre che nella sua città natale opera in tutto il mondo.

La Paulista in tempo normale è flusso ininterrotto di macchine e di umani, le prime riempiono le otto corsie mentre al centro c'è una ciclabile, gli umani scorrono ai lati su ampi marciapiedi.

Dopo tanto parlare di analogico senza essere in realtà un fondamentalista della immagine su rullo prendo una "full frame", espressione gergale che significa che il sensore digitale della camera ha una dimensione uguale a quello di un fotogramma 24x36 mm, e inizio a camminare da solo e con passo veloce in su e giù per i due chilometri e mezzo della Paulista. La reflex è molto più ingombrante della telemetro analogica, la uso in modalità manuale e adopero una sola ottica fissa di 85mm. Come dire rinuncio a molti dei vantaggi delle moderne reflex digitali. Non è per un forma di snobismo o per essere vintage, è solo il mio modo di concentrarmi sulla fotografia una sorta di forma rituale di approccio alla macchina un modo per entrare in simbiosi tra corpo e macchina.

La fotografia digitale è una fotografia a colori nella sua tecnologia di base anche se attraverso manipolazioni software si possono ottenere immagini in bianco e nero, per me tuttavia l'immagine digitale è a colori e dunque l'adopero in questa modalità. Eppure ho la sensazione che un contrappunto feriale a colori delle fotografie in bianco e nero della domenica sia necessario a completare questa ricognizione a volo di uccello sulla più grande strada della metropoli brasiliana, dove si accalcano le contraddizioni di un mondo che pulsa al ritmo delle transazioni finanziarie ma che resta disperatamente attaccato al corpo degli umani.

Inizio a sentirmi a mio agio nel percorrere la lunga Avenida e i suoi larghi spazi ingombri di corpi e di auto tutti assillati da un ritmo accelerato. Le sincopi del questo flusso continuo di auto moto autobus sono date dai semafori che interrompono e regolano il getto delle auto e permettono ai pedoni di attraversare in tempi ristretti l'arteria. Al centro dell'arteria una corsia rialzata accoglie dalle biciclette ai monopattini.

É in questo caos di macchine e persone, di ricchezza e povertà, che di proposito scelgo di non fotografare i meninos de rua che scorrazzano ai bordi non solo materiali della Avenida; si cibano delle briciole che cadono a terra dalle altezze dei grattacieli dove dal tabernacolo della finanza mondiale cascano sul cemento della strada. Mi sembra troppo facilmente retorico inserirli come sguardo frettoloso ed esotico e al contempo troppo difficile e complesso per uno sguardo completo.

Questi scatti li posso vedere subito molto prima che un aereo mi riporti in Italia dove dovrò aspettare ancora qualche giorno per vedere le immagini negative scattate con la macchina analogica. Tutto sommato questo tempo di attesa mi piace e rende il ritorno carico di aspettative.

BIBLIOGRAFIA

Bateson, Gregory and Mary Catherine Bateson 1987. *Angels Fear: Towards an Epistemology of the Sacred*. New York: Macmillan.

Debord, Guy *Théorie de la dérive*, 1956 in *Les Lèvres nues*, n. 9, Bruxelles, novembre 1956. trad. it.: Internazionale Situazionista, Nautilus, Torino.

Deleuze, Gilles 1969 *Logique du sens Éditions de Minuit, tr it Logica del Senso*, Milano, Feltrinelli editore, 2005, p.147).

PAROLA CHIAVE:

Antropologia
Visiva, Fotografia,
Deriva, Flaneur,
Aion

ASTRATTO:

Conversazioni con fotografie nel Mercado Central e nella Avenida Paulista di San Paolo; descrizioni, pensieri e riflessioni sulla fotografia e sull'immagine digitale.

Riccardo Putti insegna antropologia Visiva all'Università di Siena e alla SSBDEA dell'Università di Perugia. Dirige anche il laboratorio di Antropologia visiva ARS VIDENDI del Dipartimento di Scienze Sociali, Politiche e Cognitive – Università di Siena. Recentemente (autunno 2019) è stato professor visitante internazionale alla Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas USP. E-mail: riccardo.putti@unisi.it

Use license. This article is licensed under the Creative Commons CC-BY License. With this license you can share, adapt, create for any purpose as long as you assign the work.

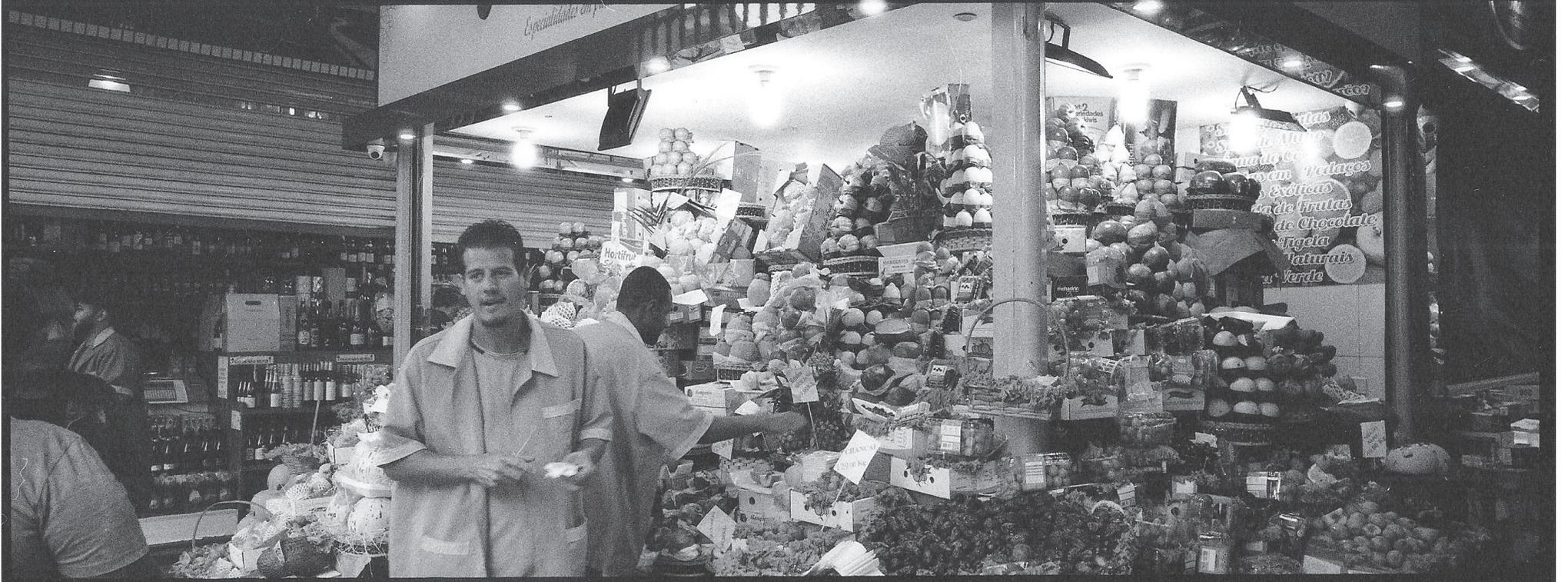
Received: 09/11/2020

Accepted: 09/28/2020

ONAL

ILFORD

362



34

▶ 34A

35



































