



Studi culturali







Emanuele Crescimanno

IL BISOGNO DI FOTOGRAFARE

La fotografia nell'epoca delle immagini in digitale





PALERMO
UNIVERSITY
PRESS

Studi culturali 4

Emanuele Crescimanno

Il bisogno di fotografare

La fotografia nell'epoca delle immagini in digitale

Direttore: Michele Cometa

Comitato scientifico:

Valeria Cammarata (Università degli Studi di Palermo)

Iain Chambers (Università degli Studi di Napoli L'Orientale)

Roberta Coglitore (Università degli Studi di Palermo)

Lidia Curti (Università degli Studi di Napoli L'Orientale)

Cristina Demaria (Università degli Studi di Bologna)

Giulio Iacoli (Università degli Studi di Parma)

Paolo Jedlowski (Università della Calabria)

Mauro Pala (Università degli Studi di Cagliari)

Gian Piero Piretto (Università degli Studi di Milano)

Roberta Sassatelli (Università degli Studi di Milano)

Nicoletta Vallorani (Università degli Studi di Milano)

ISBN (a stampa): 978-88-5509-032-2

ISBN (online): 978-88-5509-035-3

Le opere pubblicate sono sottoposte a processo di peer-review a doppio cieco.

© Copyright 2019 New Digital Frontiers srl

Viale delle Scienze, Edificio 16 (c/o ARCA)

90128 Palermo

www.newdigitalfrontiers.com



A Bruna
A Francesco, Mario e Pietro







Indice

<i>Prologo</i>	9
<i>Introduzione</i>	17
Capitolo I Genealogie	21
1. Nicea: all'origine del potere delle immagini	21
2. Navigare tra le immagini	24
3. Occhio, sguardo, fotografia	31
Capitolo II L'ecosistema digitale	53
1. La digitalizzazione del reale	53
2. Esperienze in digitale	65
Capitolo III La fotografia in digitale	83
1. La capillare ubiquità della fotografia	83
2. Un'estetica dell'immagine in digitale	93
3. Che cosa vogliono davvero le fotografie in digitale	98
4. La postproduzione come produzione	106
<i>Epilogo</i>	111
<i>Bibliografia</i>	113
<i>Indice dei nomi</i>	123



Nel licenziare questo lavoro saldo con estremo piacere un debito di gratitudine e di amicizia nei confronti di Michele Cometa e Roberta Coglitore che hanno svolto una costante azione di supporto e stimolo.





Prologo

Dal 2000 le artiste statunitensi Barbara Levine e Paige Ramey, fondatrici del *Project B*¹, hanno dato luogo a un ampio archivio di fotografia vernacolare collezionando e conservando vecchie fotografie realizzate da persone comuni; l'archivio è stato inoltre la base per alcune opere d'arte, mostre, pubblicazioni e collaborazioni con altri artisti: l'obiettivo dichiarato è di superare i tradizionali confini tra le cosiddette arti elevate e le cosiddette arti popolari facendo interagire le immagini con la cultura materiale e le storie personali che queste fotografie raccontano e dando dunque luogo alla reinterpretazione dell'esperienza dell'immagine fotografica. Nel 2018, dopo *People Knitting: A Century of Photographs*, le due artiste hanno pubblicato i volumi *People Fishing: A Century of Photographs* e *People Kissing: A Century of Photographs*, due raccolte di immagini – di persone che pescano e che si baciano – provenienti dal loro archivio: foto abbandonate, recuperate in mercati dell'usato o in occasioni di sbarazzi di case, salvate dalla distruzione perché ancora capaci, nella loro semplicità e immediatezza, di raccontare storie e dispiegare il potere delle fotografie.

Camera restricta è un prototipo di fotocamera ideato nel 2015 da Philipp Schmitt, giovane designer danese: apparecchio dotato di un GPS e collegato alla rete, alla pressione del pulsante di scatto esegue una scansione intorno al fotografo e, se rileva la presenza di troppe immagini per il luogo dello scatto, emettendo un suono simile a quello di un contatore Geiger in presenza di radioattività, impedisce al fotografo di farne altre. Schmitt è cosciente che il mero dato quan-

¹ Cfr. <https://www.projectb.com/> (ultimo accesso: maggio 2019).



Prologo

titativo è in fin dei conti un discrimine insufficiente per valutare la necessità di scattare una fotografia ma è altrettanto conscio del fatto che una simile considerazione può invitare a riflettere meglio prima di scattare un'ennesima fotografia: tale riflessione può dunque incidere anche sulla qualità delle immagini².

Erik Kessels, olandese, da più di 40 anni fotografo, designer e pubblicitario, da anni impegnato a collezionare, ricontestualizzare e pubblicare vecchie fotografie trovate nei mercati delle pulci³, nel novembre del 2011 ha stampato le fotografie che in 24 ore venivano caricate su Flickr – circa 350.000 – e ne ha riempito la galleria Foam ad Amsterdam rendendo quasi impossibile l'ingresso e la deambulazione per le sale: migliaia di stampe accatastate che rischiavano di sommergere il visitatore posto, per una volta, fisicamente di fronte alla quantità spropositata di immagini che quotidianamente vengono scattate e postate sulla rete.

In più di un secolo di vita la rivista *Life* è stata uno dei luoghi fondamentali per la fotografia; il suo archivio comprende circa 6 milioni e mezzo di immagini. Nel 2018 un progetto di Google ha catalogato queste immagini senza alcun intervento umano per mezzo di una intelligenza artificiale capace di riconoscere ciò che le immagini mostravano: ne è venuto fuori un archivio interrogabile a partire dalle parole chiave che l'intelligenza di Google ha riconosciuto⁴. Purtroppo l'intelligenza artificiale messa a punto dal colosso del web non è capace di distinguere sino in fondo un computer da un pianoforte o da altre tastiere: malgrado i risultati soddisfacenti, ancora permane un po' di confusione.

Joachim Schmid è uno strano fotografo: presa coscienza della disponibilità infinita di immagini che la contemporaneità offre, Schmid ha smesso di fotografare. Da più di 40 anni infatti raccoglie fotografie accidentalmente trovate o, negli ultimi anni, si confronta

² Cfr. <https://philippschmitt.com/work/camera-restricta> (ultimo accesso: maggio 2019).

³ Cfr. <http://www.kesselskramer.com/>; <http://www.kesselskramerpublishing.com/> (ultimo accesso: maggio 2019).

⁴ Cfr. <https://artsexperiments.withgoogle.com/lifetags/> (ultimo accesso: maggio 2019).



Prologo

con l'immensa mole di immagini quotidianamente caricate on line: è possibile archivarle, organizzarle, creare delle connessioni in questa infinità di immagini per dar loro ancora un senso e una vita? È possibile rimediare le immagini sfruttando a pieno le peculiarità del medium digitale, proiettare queste immagini in un'epoca e con modi diversi da quelli in cui sono state prodotte? La riflessione e l'azione di Schmid sono dunque intorno al significato delle immagini tecnicamente prodotte, diffuse, modificate e condivise; poiché viviamo in un'epoca in cui chiunque è fotografo e distributore di immagini, diviene necessaria la valutazione della nuova logica che crea nessi di significato tra le immagini; l'obiettivo finale è di evidenziare le modalità con cui il senso è prodotto a partire dalle relazioni che si instaurano tra le immagini e dai differenti significati che la ricontestualizzazione di esse produce. Di conseguenza l'intento classificatorio e di organizzazione che guida l'opera di Schmid, confrontandosi con le dinamiche odierne di produzione e distribuzione delle fotografie digitali, evidenzia che l'immagine tecnicamente prodotta è emblema della nuova modalità con cui la fotografia trova oggi i suoi spazi vitali e manifesta la sua capacità di rappresentare la contemporaneità.

Schmid non produce alcuna immagine ma, invitando gli altri a non smettere di fotografare, cerca di organizzare le fotografie che trova: sia nei primi progetti degli ultimi decenni del secolo scorso con le fotografie acquistate nei mercatini, sia in quelli degli ultimi anni basati sulle immagini in digitale che circolano in rete, l'artista tedesco «alla maniera di un collezionista – di un catalogatore, di un riciclatore, di un critico – utilizzerà immagini esistenti, le raccoglierà, le accosterà tra loro, le dividerà per temi, le organizzerà (in sequenze, archivi, atlanti), le manipolerà, anche, per proiettarle verso nuovi, eventuali significati, se questi si daranno»⁵.

Nel 2014 alla Gagosian Gallery di New York l'artista Richard Prince ha presentato la mostra *New Portraits: 37* immagini tratte dagli account *Instagram* di altre persone, ingrandite e stampate su tela. Non nuovo a

⁵ R. Valtorta, *Piccola introduzione a Joachim Schmid e al tema del riutilizzo delle immagini*, in Ead. (a cura di), *Joachim Schmid e le fotografie degli altri*, Johan & Levi, Milano 2012, pp. 7-12, qui p. 7.



Prologo

pratiche di riutilizzo di immagini fotografiche esistenti, Prince pone in maniera radicale non solo il tema delle immagini veicolate dai social network ma, in maniera ancora più stringente, il problema dell'autore e della sua relazione con l'opera, trasferendo dalla rete a una galleria d'arte la pratica della condivisione delle immagini e della loro ricontestualizzazione. Stavolta tuttavia ciò avviene al di fuori della rete, con immagini che vengono portate fuori dal loro ambiente e riadattate con forme e modalità differenti da quelle per cui sono state prodotte: se è lecito, normale e naturale condividere un'immagine altrui su un social network, cosa cambia quando la stessa azione avviene in una galleria?

Tra il 1992 e il 1995 l'artista canadese Max Dean con il progetto *As Yet Untitled*⁶ pone lo spettatore di fronte a un dilemma di difficile soluzione. Questi si trova infatti di fronte a un robot composto da un braccio meccanico, un nastro trasportatore e un distruggidocumenti: il braccio prende una comunissima fotografia tratta da album di famiglia da un contenitore e la mostra allo spettatore; questi deve decidere in un brevissimo lasso di tempo quali immagini conservare e quali invece inviare al trituradocumenti per la loro distruzione. Esiste un criterio univoco per muoversi tra tutte queste immagini e dar loro senso? Oppure l'oblio e la distruzione sono le uniche alternative possibili?

Nel 2011 a *Les Rencontres de la photographie d'Arles* Clément Chéroux con Joachim Schmid, Martin Parr, Erik Kessels, Joan Fontcuberta ha presentato un manifesto, *From Here On*, capace di indicare un'interessante via di uscita per le secche in cui spesso la fotografia digitale si è trovata all'inizio del nuovo millennio: «Now, we're a series of editors. We all recycle, clip and cut, remix and upload. We can make images do anything. All we need is an eye, a brain, a camera, a phone, a laptop, a scanner, a point of view. We're making more than ever, because our resources are limitless and the possibilities endless. We have an internet full of inspiration: the profound, the beautiful, the disturbing, the ridiculous, the trivial, the vernacular and the intimate. We have next-to-nothing cameras that record the lightest light, the

⁶ Cfr. <https://ryersonimagecentre.ca/exhibition/max-dean-as-yet-untitled/> (ultimo accesso: maggio 2019).



Prologo

darkest dark. This technological potential has creative consequences. It changes our sense of what it means to make. It results in work that feels like play, work that turns old into new, elevates the banal. Work that has a past but feels absolutely present. We want to give this work a new status. Things will be different from here on»⁷.

I termini chiave che emergono dal manifesto sono quelli del remix, dell'inflazione delle immagini e dei nuovi dispositivi tecnologici, digitali, che includono tra i vari strumenti anche la macchina fotografica. Tutto ciò comporta una sensazione di onnipotenza che oscilla tra un surplus cognitivo e un sovraccarico cognitivo: non solo non vi è più alcuna distinzione tra amatore e professionista ma tutto è alla portata della macchina fotografica, tutto può essere fotografato, condiviso; nulla è più significativo ma al tempo stesso nulla è più banale. Dunque ha ancora senso la fotografia? Come è possibile tornare a una pratica che abbia senso e che sia capace di attribuire un significato, di rendere conto del presente? Prendendo atto delle novità e secondo una logica del remix si dà un senso nuovo alla proliferazione delle immagini, alla loro instabilità, modificabilità, complessità e banalità; non a caso questi sono i caratteri sia delle immagini in digitale sia dell'epoca in cui viviamo. Applicando quindi il principio dell'ecologia delle immagini bisogna dar senso ai milioni di immagini che circolano sulla rete.

Rispettare nel concreto ciò che è proprio del medium fotografico nella sua dimensione di fotografia digitale, significa rispettarne le logiche espressive, i modi e i contesti in cui l'immagine viene prodotta, i luoghi e i modi in cui essa viene veicolata, le dimensioni sociali, artistiche e relazionali a cui dà luogo. Significa dunque, facendo propria la prospettiva proposta da questo manifesto, prendere coscienza che internet e le fotocamere digitali hanno radicalmente modificato il modo in cui vediamo il mondo – e dunque il mondo stesso – e ciò che facciamo con le immagini che di conseguenza produciamo. In questa prospettiva bisogna superare – perché ormai priva di senso – la domanda relativa al rapporto tra fotografia e arte per concentrare l'attenzione sugli usi della fotografia digitale, per assumere un atteggiamento

⁷ C. Chéroux, *From Here On*, catalogo *Les Rencontres de la photographie d'Arles 2011*: https://www.billetterie-rencontres-arles.com/boutique/Catalogue_From_Here_On.html?process=&switch=1&locale=en (ultimo accesso: maggio 2019).



Prologo

giamento di ecologia delle immagini: preso atto che anche la fotografia è transitata all'interno dei meccanismi del consumismo, bisogna rivolgersi alla messe infinita di immagini esistenti senza necessariamente scattare altre immagini ma dando senso a quelle già prodotte; o ancor meglio: comprendendo il loro senso e il senso più generale assunto dalla fotografia come pratica sociale diffusa, indice di una sorta di mania e fiducia che ancora oggi riponiamo nelle immagini fotografiche, benché la maggior parte delle fotografie che oggi vengono prodotte siano il risultato non della necessità ma della facilità con cui è possibile realizzarle. Si tratta quindi di ricollocare le immagini e dar loro un senso nuovo (così come fece nel 1917 Duchamp con la sua *Fontana*) partendo dal presupposto che la realtà oggi è la realtà delle immagini tecnicamente prodotte e che dunque a partire da esse dobbiamo costruire l'orizzonte del visuale.

A giugno 2016 è stata inaugurata a New York nel nuovo International Center of Photography la mostra *Public, Private, Secret*⁸: l'esposizione si è posta l'obiettivo di riflettere sul concetto di privacy nella società di oggi e analizzare come l'identità contemporanea sia strettamente legata alla visibilità pubblica. Accanto alle opere storiche e contemporanee di artisti come Zach Blas, Martine Syms, Natalie Bookchin, Cindy Sherman, Nan Goldin e Andy Warhol, scorrevano flussi di immagini e video in tempo reale provenienti da vari social media al fine di acuire e intensificare l'attenzione verso le implicazioni sociali del nostro mondo incentrato sull'immagine. I curatori volevano evidenziare il ruolo svolto dalle immagini fotografiche pubbliche e private nel determinare l'identità di ciascuno di noi, in un dialogo ininterrotto che non riconosce gerarchie tra le immagini, sottolineando come queste siano capaci di rompere e reimpostare i confini della privacy sociale e personale.

Dal 30 marzo 2019 al Moma di San Francisco è in corso la mostra *snap + share. Transmitting photographs from mail art to social networks* a cura di Clément Chéroux⁹. La rassegna offre ai visitatori un nuovo

⁸ <https://www.icp.org/exhibitions/public-private-secret> (ultimo accesso: maggio 2019).

⁹ <https://www.sfmoma.org/exhibition/snap/> (ultimo accesso: maggio 2019).



Prologo

modo di visualizzare – e sperimentare – come le fotografie siano diventate onnipresenti nella vita quotidiana. In mostra ci sono i primi esempi di arte postale degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, imponenti pile di immagini stampate corrispondenti a quelle caricate su internet nell'arco di 24 ore, un frigorifero che consente la creazione di *meme* partecipativi: i visitatori possono così ripercorrere l'evoluzione della condivisione delle immagini fotografiche.







Introduzione

Là dove il mondo reale si cambia in semplici immagini,
le semplici immagini divengono degli esseri reali,
e le motivazioni efficienti di un comportamento ipnotico.

Guy Debord, *La società dello spettacolo*

Senza alcun dubbio è necessario riconoscere che Guy Debord aveva visto giusto. Eppure rispetto a questa narrazione ascrivibile alla tendenza degli apocalittici, senza tuttavia sposare ciecamente l'opposta vocazione degli integrati, è possibile ricostruire una storia parzialmente differente da quella prospettata dal teorico francese e guardare la contemporaneità con maggiore fiducia. È infatti oggi, ancor più che nel passato, necessario riflettere sulla (apparente) semplicità delle immagini evidenziando come questa apparenza sia in realtà il luogo fondamentale dell'indagine sulle immagini, sui loro usi, sulle loro funzioni e le loro prospettive di senso. La caratteristica principale e peculiare delle immagini, l'ambiguità, è il modo con cui esse dispiegano il proprio significato, con cui esercitano il proprio potere, mostrandosi familiari, immediate; troppo semplice è tuttavia rassegnarsi a questo stato di cose: ancora una volta, oggi, in un'epoca di iperproduzione di immagini, ancor più rispetto al passato è necessario non cedere alle tendenze che possano condurre a un comportamento ipnotico (come sempre più spesso sono tacciati di essere i comportamenti mediati da dispositivi digitali) ed è indispensabile rispondere alla sfida cognitiva, sociale e politica che esse impongono.

La fotografia svolge (ed ha svolto sin dalla sua invenzione) un ruolo privilegiato per determinare le coordinate teoriche e le relazioni cognitive tra uomo e immagini che sono state alla base del paradig-



Introduzione

ma della cultura visuale: la scelta delle immagini fotografiche come immagini paradigmatiche della relazione contemporanea con le immagini in generale è consustanziale a ogni tentativo di comprensione della cultura visuale in epoca di immagini in digitale. In una ipotetica cronologia che voglia indicare l'origine della nostra epoca, non sarebbe di conseguenza inesatto indicare il 1839 – l'anno del riconoscimento ufficiale dell'invenzione della fotografia – come data di partenza. Tra i modelli teorici per rendere conto della nostra epoca e dunque di organizzarla, quello della cultura visuale è senza dubbio uno dei più efficaci sia per il suo metodo, sia per il suo contenuto ma soprattutto per i modi con cui è divenuto uno dei paradigmi più indicati per la comprensione della complessità che caratterizza il contemporaneo. L'analisi degli indissolubili intrecci tra la riflessione sulla fotografia e la cultura visuale è un'interessante via per chiarire entrambi i termini in questione, per comprendere il ruolo fondamentale che essi svolgono oggi e può inoltre fornire utili indicazioni disciplinari per precisare ambiti e ruoli che l'estetica (della fotografia) è oggi volta a ricoprire.

Un adeguato sistema per articolare le relazioni che discendono da questa premessa è di porre la questione sulla natura delle immagini in formato digitale: smaltita la sbornia che ha accompagnato la loro comparsa e diffusione, è infatti giunto il momento di metabolizzare la loro natura e risolvere l'annosa – ma mal posta – domanda sul rapporto tra la fotografia digitale e quella che, da quando è emersa la nuova forma, chiamiamo fotografia analogica. Questo approccio è inoltre utile per svolgere alcune riflessioni su un tema centrale per la definizione dei compiti e degli usi dell'estetica e sulle connessioni che essa intrattiene con la limitrofa tradizione degli studi culturali: la questione sulla fotografia e la sua evoluzione dall'analogico al digitale può infatti contribuire alla definizione del concetto di arte a partire dai tentativi e dalle rinunce che hanno caratterizzato il Novecento e segnato il passaggio al nuovo millennio. La strategia necessaria dunque non è di porre l'errata e semplicistica domanda sulla natura della fotografia digitale bensì chiedersi cosa sia la fotografia all'interno del più ampio orizzonte dell'epoca del digitale; per trovare delle risposte è necessario concentrare l'attenzione sui suoi usi e su quale cultura visuale determina la fotografia oggi. Porre dunque la domanda sul come e sul perché una "semplice" modifica tecnica trasforma la cultu-



Introduzione

ra visuale di un'epoca: di conseguenza, in prima istanza, riprendere e aggiornare le domande poste da Walter Benjamin ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Significa inoltre rivedere ciò che è successo nel Novecento e dare le risposte per la contemporaneità soprattutto in base alle pratiche e agli usi della fotografia, preso atto della onnipresenza della fotografia nella quotidianità e del fatto – non privo di conseguenze teoriche – che oggi essa è diversa dal passato e i suoi usi hanno luogo ogni giorno in modalità e situazioni totalmente differenti da ogni altra epoca.

Per comprendere ruoli, funzioni, usi della fotografia è necessario dunque inserirla nel più ampio contesto della cultura visuale e comprendere dunque come essa ha contribuito anche prima del *turn* della cultura visuale alla sua nascita ed evoluzione; inoltre bisogna anche comprendere la specificità della fotografia in relazione alle immagini in generale, comprenderne le logiche espressive, cercare risposte non apocalittiche all'attuale iperproduzione di immagini (fotografiche) ed evidenziare di conseguenza quelle pratiche virtuose che rendono ancora oggi la fotografia un mezzo adeguato a dar conto del nostro tempo. Ancora in via preliminare bisogna ricordare che la presa di coscienza dell'autonomia disciplinare della fotografia avvenuta nei primi trent'anni del Novecento può essere indicata come prima radice teorica della svolta della cultura visuale odierna. Di conseguenza un'analisi in parallelo tra la contemporaneità e quegli anni risulta essere una valida strategia per orientarsi nell'epoca delle immagini in digitale.

È necessaria un'ultima precisazione preliminare relativa all'espressione "immagini in digitale". Si è scelta questa rispetto alla più comune e diffusa ma imprecisa "fotografie o immagini digitali" per rendere chiaro immediatamente l'assunto teorico di base che muove questa ricerca: la fotografia digitale e le immagini in digitale fanno parte del più vasto, diffuso e permeante ecosistema della digitalizzazione che caratterizza la contemporaneità; di conseguenza per la loro comprensione è necessaria preliminarmente la descrizione e l'analisi di questo ambiente di cui le fotografie "in digitale" sono espressione precipua.





Capitolo I

Genealogie

1. Nicea: all'origine del potere delle immagini

Se è vero, come è vero, che per una corretta definizione e comprensione del Novecento e dei primi anni del nuovo millennio è utile far ricorso alla definizione di “civiltà delle immagini”, per comprenderne fino in fondo la portata e il senso è necessario volgere all'indietro lo sguardo fino al 787: in quell'anno infatti si celebrava il secondo Concilio di Nicea che, nel risolvere la disputa tra iconofili e iconoclasti, pone le basi di una nuova e inedita opportunità euristica e cognitiva per le immagini che la contemporaneità ha portato a pieno e maturo compimento. In che modo dunque un avvenimento così distante nel tempo e apparentemente dedicato a temi distanti dalla contemporanea inflazione delle immagini ne è la radice profonda e indispensabile? Perché il dibattito sulla possibilità e opportunità di raffigurare in immagine la divinità è di fondamentale importanza per i modi e le forme con cui oggi si producono, si veicolano, si modificano, si condividono le immagini? Perché il valore cognitivo delle immagini in digitale e la cultura visuale del Novecento e della contemporaneità dipendono in maniera imprescindibile da quella disputa di carattere prevalentemente religioso?

Innanzitutto perché a ben guardare quel dibattito è una disputa culturale che riprende uno dei temi classici intorno allo statuto delle immagini in generale¹: si pongono infatti le domande fundamenta-

¹ La scoperta e la tematizzazione della centralità degli atti del Concilio di Nicea per l'estetica e per la cultura visuale si deve alla pubblicazione di L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1997; la genesi di questa



Il bisogno di fotografare

li sul senso e i limiti della rappresentazione, le forme che essa può e deve assumere, i confini tra rappresentabile e irrepresentabile, i modi con cui rappresentare, se è lecito, ciò che non è visibile, tangibile e ha solo una dimensione spirituale. È assolutamente evidente che tali questioni sono di un'attualità disarmante oggi, un'epoca che ha perso il senso dell'evento, dei limiti e nella quale sembra che grazie alla tecnologia digitale ogni cosa possa – verrebbe quasi da pensare, debba – essere rappresentata (e di conseguenza condivisa, remixata, modificata, ecc.). Tuttavia l'attenta lettura dei testi dei padri conciliari, le dispute teologiche e le differenti prospettive offrono ancora oggi all'interprete interessantissime indicazioni per una corretta riflessione e per una proficua elaborazione di una teoria delle immagini²: tanto fondamentali per le immagini in generale, e non soltanto per la teologia, da spingere il patriarca Niceforo ad affermare che «se si sopprime l'immagine, non è il Cristo ma l'universo intero che scompare»³. Seppure la questione della secolare disputa fosse nei fatti risolta all'epoca della convocazione del Concilio a favore dell'iconofilia (e solo l'accordo preventivo rese possibile la convocazione dei padri conciliari provenienti dalle sedi patriarcali di Roma, Costantinopoli, Alessandria, Antiochia e Gerusalemme), dai testi emergono i temi del conflitto e le differenti posizioni danno fondamentali indicazioni per comprendere l'uso, le funzioni, il valore e il senso che le immagini hanno assunto nella definizione della civiltà occidentale e della contemporaneità. Infatti la disputa sul valore delle immagini sacre e sulle differenti tipologie di onore e culto che a esse spetta è anche la disputa sul valore di prototipo dell'immagine, sulla relazione tra l'immagine stessa e ciò che essa rappresenta e sulle reazioni che la fruizione delle immagini suscita: i padri conciliari riconoscono appunto che l'uomo di fede «adorando l'immagine della croce non onora la materialità del legno ma, vedendo l'insegna, il sigillo, la stessa immagine di Cristo, attraverso essa (la croce) accolgono e venerano colui che su di essa fu

fondamentale operazione culturale e le sue più immediate conseguenze teoriche sono oggetto di Aa. Vv., *Nicea e la civiltà dell'immagine*, «Aesthetica Preprint» 52 (1998).

² Per l'inquadramento storico della questione rimando ai testi precedentemente citati con i loro indispensabili apparati critici.

³ Citato in M. Andaloro, *Il secondo Concilio di Nicea e l'età dell'immagine*, in L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile*, cit., pp. 185-194, qui p. 186.



crocifisso»⁴ allo stesso modo in cui la vista di un oggetto di un assente suscita la nostalgia e il ricordo di questi. Se di conseguenza «l'onore tributato all'icona passa al suo modello originale, come anche il dispregio»⁵, le immagini sono un'apertura di senso che non si limita ai meri dati sensibili presentati ma richiedono e danno luogo a un atto cognitivo, sono una forma specifica di pensiero che si affianca gerarchicamente alla pari, distinguendosi e al contempo integrando la modalità cognitiva verbale e testuale⁶. Per i padri conciliari le immagini delle divinità trovano la medesima legittimità dei testi sacri perché l'incarnazione di Cristo ha reso inefficace l'antico divieto di non fare immagine della divinità: il Figlio, immagine visibile dell'invisibile Padre, rende possibile la raffigurazione dell'invisibile, porta l'invisibilità alla visibilità e apre dunque un nuovo spazio e nuove modalità alla rappresentazione: l'icona è quindi un tramite visibile per attribuire onore al suo modello invisibile tanto simile (forse addirittura troppo) alle immagini feticcio che riempiono la nostra contemporaneità e che voracemente consumiamo, adoriamo e utilizziamo sfruttando fino in fondo l'ambiguità che ogni immagine ci consente rispetto alla maggiore rigidità di un testo.

Il tema di fondo in discussione a Nicea è in ultima analisi il potere delle immagini, il bisogno delle immagini e il loro valore gnoseologico: se, malgrado la ben nota critica di Platone e il conseguente rifiuto del riconoscimento di ogni legittimità conoscitiva, le immagini si sono sempre poste in relazione con il pensiero filosofico, è necessario comprendere come la soluzione proposta dal concilio di Nicea possa essere ancora oggi ricca di prospettive e aver fecondato la modernità; dunque comprendere come le immagini del nostro tempo – fotografia e cinema in prima istanza – sono figlie di quel dibattito le cui conseguenze, seppure per via carsica, sono tuttora presenti. Se l'icona così come è codificata a Nicea è il mezzo necessario per la manifestazione

⁴ Ivi, p. 40 (citazione leggermente modificata).

⁵ Ivi, p. 45.

⁶ «Le raffigurazioni delle icone erano una tradizione nella Chiesa, come lo è quella del Vangelo. Come, infatti, ricevuto il suono della lettura nelle orecchie, lo trasmettiamo alla nostra mente, così, guardando con gli occhi le icone dipinte, siamo come illuminati nella mente; ed attraverso queste due cose che si susseguono l'una all'altra, e cioè la lettura e la pittura, acquisiamo conoscenza di un'unica cosa, poiché in entrambi i modi ci si richiamano alla memoria i fatti accaduti» (ivi, p. 65).



Il bisogno di fotografare

sensibile del sovrasensibile, oggi l'universo delle immagini, l'immaginario che si nutre delle immagini della rete è produttore di nuove realtà che vengono alla visibilità secondo lo stesso meccanismo: queste immagini danno vita a un qualcosa che altrimenti resterebbe invisibile, non rappresentato, producono miti, nuovi mondi e contribuiscono alla acquisizione di nuove conoscenze. Se la prospettiva inaugurata dal Concilio di Nicea evidenzia le potenzialità euristiche delle immagini, la loro logica espressiva e la loro capacità di produrre significato, il proliferare delle immagini della contemporaneità può e deve avere senso se queste hanno la capacità di aprire nuove prospettive e mettere davanti agli occhi ciò che altrimenti non troverebbe espressione o non la troverebbe in maniera così efficace. Articolando infatti in maniera nuova, si potrebbe dire "moderna", il rapporto tra immagine e prototipo, tra visibile e invisibile, la svolta iconica di Nicea è l'utile e necessario modello per comprendere come la cultura visuale, a partire dalle svolte della fotografia e dal cinema, ha prodotto il Novecento, lo ha determinato e ha infine condotto alla contemporaneità, epoca in cui il ricorso alle immagini per veicolare conoscenze è divenuto paradigmatico ed esemplare: per raggiungere questo obiettivo la fotografia innanzi tutto e il cinema subito dopo sono fondamentali perché nel loro essere le forme di rappresentazione che, a partire dalla loro più intima natura, superano definitivamente il paradigma della *mimesis*, articolano in maniera inedita i rapporti sopra ricordati e manifestano come la lezione niceana sia quella più utile per comprendere la civiltà delle immagini e il loro potere.

2. *Navigare tra le immagini*

L'immagine è da sempre l'altra faccia delle esperienze e della conoscenza: conoscere, come risultato di un'esperienza, è produrre un'immagine, sia essa un'immagine mentale sia essa una concreta immagine su un supporto. In più alle immagini è stato riconosciuto un potere diffuso di produrre memoria, cultura, storia; di veicolare sentimenti, emozioni; di essere luogo privilegiato del dialogo e del confronto; di dar forma all'invisibile e all'indicibile. L'ambiguo e ricco termine "immagine" dunque si estende tanto nel dominio delle immagini materiali su uno specifico e determinato supporto mediale



quanto in quello più incerto di quelle immateriali, ai cui confini stanno i sogni, le idee e le metafore; esso dà conto inoltre della forma che un oggetto assume per un osservatore ma anche di quella che assume un'entità astratta o ancora di quella di una idea prodotta dalla mente che pensa, ricorda o sogna; infine storicamente per molti secoli il termine "immagine" è stato un sinonimo dell'immagine artistica o con essa ha avuto una relazione privilegiata. Le immagini sono servite per rappresentare oggetti concreti, simboleggiare quelli astratti o come segno di contenuti visualmente assenti; esse hanno avuto un valore epistemico e un valore estetico; sono spesso state usate come base per la comunicazione, presupponendo (in maniera non del tutto corretta) una immediatezza e trasparenza di significato; la produzione di immagini ha dunque creato connessioni tra differenti soggetti, li ha messi in contatto e in dialogo.

Il Novecento ha preso in prestito dalle immagini tutte queste caratteristiche e si è modellato a partire da esse; ovvero le immagini hanno saturato per intero tutto il secolo scorso che si è espresso sino in fondo tramite esse: se è possibile e corretto intendere il visuale come la definitiva e consapevole affermazione delle potenzialità gnoseologiche specifiche delle immagini, a partire dalla presa d'atto di questo fatto è possibile parlare di una civiltà delle immagini, comprendere sotto questo indice il Novecento a partire dal ruolo assunto dalla fotografia e dal cinema; di conseguenza è per analogia necessario cercare di comprendere la contemporaneità sotto l'indice della civiltà delle immagini "digitali" e conseguentemente elaborare un nuovo paradigma di visualità facendo ancora una volta riferimento alla fotografia e al cinema. Dunque è necessario rileggere la contemporaneità, ancor più che le epoche precedenti, ripercorrendo le strategie di autocomprensione per dar conto della variabilità dell'esperienza e della perdita di punti di riferimento; inoltre è altrettanto essenziale tener conto della dimensione globale senza tuttavia obliare quella locale, cercando di produrre un'efficace sintesi che non elimini le differenze ma che anzi le esalti. La produzione delle immagini è stato un luogo paradigmatico di tale ripensamento e della riarticolazione delle differenti prospettive nel tentativo di dare una risposta al senso di smarrimento che percorre i nostri giorni: gli ultimi decenni del Novecento e i primi anni del nuovo millennio dunque sono stati caratterizzati sotto molteplici aspetti dalla difficoltà di tener insieme



Il bisogno di fotografare

le contrastanti tensioni che li hanno percorsi e di conseguenza non si è stati in grado di raggiungere un'adeguata sintesi teorica capace di essere il necessario caposaldo per la comprensione dei tratti distintivi dell'epoca che stiamo vivendo. Quantomeno a partire dal celeberrimo *La condizione postmoderna* di Jean-François Lyotard del 1979 si è avuta la piena consapevolezza di dover fare a meno dei modi di organizzazione del sapere e dell'esperienza che avevano contraddistinto il Novecento; tuttavia si è rinunciato a indicarne per via positiva dei nuovi: gli accadimenti degli anni successivi hanno inoltre di fatto oltrepassato quelle previsioni e hanno consegnato al nuovo millennio ancora nuove e più grandi incertezze rispetto a quelle che avevano chiuso il secolo precedente. A tutto ciò si è aggiunto il fenomeno che Zygmunt Bauman ha chiamato «glocalizzazione» per evidenziare le forze centripete e centrifughe che percorrono i nostri tempi in precario equilibrio tra l'indeterminazione e il disordine dei fenomeni globali e le certezze provenienti dalla dimensione locale: «“globalizzazione” e “localizzazione” possono essere i lati inseparabili della stessa moneta, ma le due parti della popolazione del mondo sembrano vivere su due lati differenti, di fronte ad un lato soltanto, più o meno come gli abitanti della Terra vedono e scrutano soltanto un emisfero della luna»⁷. L'interstizio che si viene a creare tra queste due differenti dimensioni è il luogo in cui è ancora possibile ricercare il senso delle cose, delle esperienze: il luogo privilegiato insomma in cui la produzione delle immagini può svolgere ancora la tradizionale funzione di dar senso alla realtà, alla condizione tuttavia di prendere atto del nuovo stato di cose specifico del contemporaneo.

Uno dei tentativi di individuare i tratti salienti della contemporaneità che è andata oltre il postmoderno è stato quello proposto nel 2009 dal critico d'arte e curatore francese Nicolas Bourriaud con l'organizzazione alla *Tate Britain* di Londra della quarta triennale dal titolo *Altermodern*, volta a indagare la condizione del nostro universo

⁷ Z. Bauman, *On Glocalization: Or Globalization for Some, Localization for Some Others*, «Thesis Eleven» 54/1 (1998), pp. 37-49, successivamente in P. Beilharz (ed. by), in Id., *The Bauman Reader*, Blackwell Publishers, Malden, MA 2001; trad. it. di E. Coccia, *Sulla glocalizzazione: o globalizzazione per alcuni, localizzazione per altri*, in Id., *Globalizzazione e glocalizzazione. Saggi scelti a cura di Peter Beilharz*, Armando, Roma 2005, pp. 336-350, qui p. 347.



Genealogie

in cui gli artisti si muovono in un nuovo territorio attraversandolo, in tutte le dimensioni spaziali e temporali, in una sorta di pellegrinaggio o nomadismo: primo risultato di questo vagare nell'arcipelago del presente è la costruzione di una nuova rete di relazioni che, creando un nuovo legame tra l'opera d'arte e il quotidiano, rideterminano il sociale, riorganizzandolo e creando inedite connessioni⁸. Più nello specifico Bourriaud evidenzia come la definitiva presa di distanza dal postmoderno a favore di una cultura basata sull'ibridazione, sull'esplorazione di nuove forme di arte e sul contatto diretto e ravvicinato con differenti modelli economici, sociali e politici richiede l'elaborazione di una nuova consapevolezza e di un nuovo modo di rendere conto di tutto ciò nelle pratiche artistiche. Di conseguenza, continua Bourriaud, è necessaria una nuova responsabilità etica che consenta al curatore di un'esposizione l'elaborazione di validi criteri per orientarsi tra la miriade di possibili proposte e cercare dunque di dar conto di alcuni aspetti salienti della contemporaneità: il curatore si trova a dover tessere dei fili tra differenti artisti e diverse proposte con l'obiettivo di salvaguardarne le singole identità eppure di evidenziarne gli aspetti comuni⁹.

Emerge quindi come carattere della contemporaneità la radicale sensazione di alterità e la conseguente necessità di riarticolare in maniera differente il rapporto con lo spazio, con il tempo, con i luoghi e la memoria al fine di comprenderne il senso che altrimenti tenderebbe a rimanere nell'opacità: il curatore dunque deve rintracciare, in una situazione in cui mancano evidenti e definiti punti di riferimento, delle appropriate chiavi di lettura per rendere conto della radicale alterità dell'epoca in cui viviamo e della cesura rispetto a quelle precedenti. Impossibilitato dunque a volgersi al passato, preso definitivamente congedo dal Novecento, il mondo dell'arte è aperto in «a positive experience of disorientation through an art-form exploring

⁸ All'indirizzo <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern> (ultimo accesso: maggio 2019) sono reperibili tutte le informazioni necessarie sulla mostra.

⁹ Confessa a tal proposito Bourriaud che sono state due le idee guida all'origine del suo lavoro per dar conto di queste specifiche difficoltà: quella di arcipelago, la relazione tra uno e molti, e quella del vagabondaggio all'origine di molte opere dello scrittore W.G. Sebald, il tentativo di trovare un senso alla sovrabbondanza dell'esperienza vissuta a partire da piccoli e marginali eventi apparentemente privi di senso o non immediatamente connessi l'uno all'altro.



Il bisogno di fotografare

all dimensions of the present, tracing lines in all directions of time and space»¹⁰. Del resto il Novecento si era aperto con Benjamin e la sua presa di coscienza che spazio e tempo non erano né sarebbero più stati quelli di una volta e che quindi era necessario un nuovo concetto di arte che sostituisse quello classico; il nuovo secolo tuttavia impone una ulteriore trasformazione sotto il segno del nomadismo e del meticciano: «contemporary art gives the impression of being uplifted by an immense wave of displacements, voyages, translations, migrations of objects and beings»¹¹. La conseguente frammentazione del mondo dell'arte ha reso ancora più evanescente la pretesa di indicare l'*hic et nunc* dell'opera d'arte; come ne *Gli anelli di Saturno* di Sebald l'artista vagabonda cercando di ricostruire con il suo percorso delle tracce di senso altrimenti invisibili, connettendo luoghi e, attraverso ciò che incontra, epoche differenti, riportando alla luce dal passato frammenti di memoria altrimenti destinati all'oblio¹².

Prendere atto della specifica differenza della nostra epoca rispetto al passato consente dunque di evidenziare alcune caratteristiche comuni a differenti e distanti azioni artistiche capaci tuttavia di tracciare una sorta di *fil rouge*: Bourriaud aveva già infatti evidenziato con la proposta dell'*Estetica relazionale* i nuovi orizzonti e le nuove tendenze rintracciabili in certa arte che dagli anni Novanta del Novecento ha definitivamente abbandonato sia le pretese della Grande Arte sia le utopie delle avanguardie degli anni Sessanta e Settanta. Quest'arte riconducibile all'estetica relazionale ha infatti definitivamente preso atto che essa è «un'attività che consiste nel produrre rapporti col mondo attraverso segni, forme, gesti od oggetti»¹³ e che la sua

¹⁰ N. Bourriaud, *The Tate Triennial. Altermodern*, Tate Publishing, London 2009, p. 14.

¹¹ *Ibidem*.

¹² In un più recente saggio Bourriaud stesso, a partire da una riflessione sulla crisi del modello multiculturalista postmoderno, propone di ripensare la diversità culturale non più entro la prospettiva di un universalismo sistematico ma nel contesto di un nuovo momento della modernità fondato su differenti processi di traduzione e di scambio, su forme di soggettività nomadi ed erranti, su un'etica dell'instabilità e su una visione eterocronica della storia. Cfr. N. Bourriaud, *Radical. Pour une esthétique de la globalisation*, Denoël, Paris 2009; trad. it. di M.E. Giacomelli, *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, Postmedia, Milano 2014.

¹³ Id., *Esthétique relationnelle*, les Presses du réel, Dijon 1998; trad. it. di M.E. Giacomelli, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010, p. 101.



Genealogie

nuova possibilità è quella di «*apprendere ad abitare meglio il mondo*», cioè «costituire modi d'esistenza o modelli di azione all'interno del reale esistente»¹⁴. Ancor più di prima dunque oggi il mondo dell'arte (relazionale) si caratterizza per la necessità di portare al suo interno «“mondi” eterogenei a esso»¹⁵ facendo di questa apertura la caratteristica fondamentale capace di ridisegnare in maniera inedita, *altra*, la contemporaneità: per buona parte degli artisti che sono riconducibili a questa ottica «*perspective is simultaneously geographical (mobility, displacement and cultural nomadism as methods of composition) and historical (heterochrony as a spontaneous take on the world). [...] For them, historical memory, like the topography of the contemporary world, exists only in the form of a network. Signs are displaced [...] and the work of art presents itself in the form of this dynamic system*»¹⁶.

Questo tipo di arte si assume dunque il compito di dar vita a una narrazione del presente che sul modello della rete connessa in maniera inedita la memoria con il presente, dia conto dell'irriducibilità delle differenze culturali, geografiche, sociali, ecc.; l'artista è un nomade nello spazio e nel tempo che produce, ora che questi due concetti hanno perso la loro tradizionale rigidità, un possibile modo differente di abitare il mondo, un modo che non sia in sintonia con ciò che vogliono il potere, l'economia e la globalizzazione ma che lasci aperta la possibilità di vagabondare alla ricerca di ciò che è altro nell'arcipelago del presente. Dunque il senso di disorientamento che si accompagna alla diffusione del digitale deve essere metabolizzato in maniera positiva e consapevole al fine di produrre una visione e comprensione del presente che valorizzi la moltiplicazione delle prospettive e delle traiettorie spazio-temporali, l'esaltazione dell'instabilità e della dimensione errante e nomade: ogni pratica artistica, secondo Bourriaud, non può prescindere da un contesto di «*assumed heterochrony*», caratterizzato dalla coesistenza di temporalità multiple e di un'arte che si pone l'obiettivo di «*revealing our present, in which temporalities and levels of reality are intertwined*»¹⁷.

¹⁴ Ivi, p. 13.

¹⁵ Ivi, p. 37.

¹⁶ Id., *The Tate Triennial. Altermodern*, cit., p. 23.

¹⁷ Ivi, p. 11.



Il bisogno di fotografare

Si tratta dunque di individuare i caratteri salienti del digitale e di comprendere a quali condizioni e assumendo quale prospettiva si possa parlare di una svolta rispetto al passato; tale analisi non può, in prima istanza, prescindere da semplici e immediate considerazioni tecniche, cioè comprendere i modi concreti con cui si produce un'immagine in formato digitale e lo scarto esistente tra questo modo di produzione e quello analogico. In questa situazione l'estetico può svolgere una funzione di catalizzatore di tendenze centrifughe e dunque essere un valido principio ordinatore se viene inteso come approccio che privilegia l'analisi dell'esperienza e dei suoi concreti modi di porsi dall'interno delle esperienze stesse, l'analisi delle forme di mediazione necessarie perché l'esperienza prenda forma e assuma senso; riprendendo Emilio Garroni il compito dell'estetica è quello «di comprendere meglio la possibilità stessa dell'esperienza in genere [...], di interrogarsi su qualcosa che non può essere chiarito adeguatamente in termini di pura risposta e che implica anzi una co-appartenenza originaria [...] di domanda ed esperienza»¹⁸. Dunque un prospettico modo di guardare attraverso, di portare l'esperienza esterna al suo limite, per capire qual è la condizione che permette a questa esperienza di articolarsi in un certo modo: vedremo come le immagini e le loro logiche espressive rispondono fino in fondo a questi requisiti e come l'assunzione di questo punto di vista valorizzi a pieno le loro potenzialità euristiche e gnoseologiche. Si tratta infatti di sfruttare quella peculiare qualità delle immagini (fotografiche) di essere ambigue, cioè di insinuare sempre il dubbio, veicolare un significato che va al di là della superficie: di avere fondamentalmente un *punctum* oltre che un evidente *studium*. La fotografia infatti è stata la pratica sempre presente nel Novecento e ancora ben vitale nella contemporaneità grazie alla sua capacità di imporre un modello vincente di cultura visuale, di produrre immagini sempre capaci di essere al passo con i tempi, di essere realmente contemporanee a ogni epoca. Per rispondere dunque alla domanda "Che cos'è la fotografia in digitale?" e articolare le sue relazioni con quella analogica, è necessario preliminarmente individuare i caratteri generali dei media digitali, le modificazioni e i vincoli che impongono sui modi di perce-

¹⁸ E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992, pp. 26-27.



pire, esperire e rappresentare; solo a partire da queste considerazioni è possibile dare una risposta alla domanda; inoltre la domanda posta è una delle modalità possibili per rendere conto e rispondere alla domanda più generale sul senso della percezione, dell'esperienza e della rappresentazione nella contemporaneità; cioè, in altri termini e riarticolarlo ancora una volta il discorso, su che cosa è oggi la cultura visuale in epoca di riproducibilità digitale.

3. Occhio, sguardo, fotografia

I *visual culture studies* sono senza dubbio uno dei paradigmi privilegiati per comprendere la contemporaneità e tracciare le linee di continuità e discontinuità con il secolo scorso; la presenza e il ruolo della fotografia al loro interno costituisce una costante utile da indagare per comprendere la natura tanto del secolo scorso quanto dell'azione svolta dalla fotografia e per rendere conto del passaggio da un'epoca di fotografia analogica all'attuale caratterizzata da quella digitale. Si tratta innanzitutto di tracciare i confini disciplinari di un sapere che per sua stessa natura e definizione si pone in maniera interdisciplinare; inoltre è necessario evidenziare le condizioni che al di là della definizione storica connessa con l'*iconic turn* sono tuttavia presenti nell'intero Novecento e che anzi lo caratterizzano in profondità; infine bisogna comprendere in che modo i *visual culture studies* agiscono e verso quali direzioni essi tendono trent'anni dopo la loro nascita; tutto ciò in rapporto con la presa di coscienza della propria autonomia da parte della fotografia nei primi trent'anni del Novecento e con la dilagante ubiquità che la caratterizza oggi¹⁹.

La domanda sulla natura della cultura visuale è di fondamentale importanza non solo per la comprensione degli argomenti in gioco ma anche per la delimitazione di un campo, per l'acquisizione di una prospettiva anche in relazione a una disciplina come l'estetica che sin

¹⁹ Per una panoramica dei temi e della bibliografia principale sulla cultura visuale rimando a A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016 e a N. Mirzoeff, *How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More*, Basic Books, New York 2016; trad. it. di R. Rizzo, *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, Johan & Levi, Milano 2017.



Il bisogno di fotografare

dalla sua fondazione si è posta simili questioni di metodo e di prospettiva: William J.T. Mitchell nel suo seminale *Mostrare il vedere. Una critica della cultura visuale* del 2002 ritiene fondamentale porre in maniera radicale tale domanda per evitare fraintendimenti, generalizzazioni o prese di posizione di scarsa rilevanza teorica seppure le risposte che propone non sono, a suo stesso dire, del tutto convincenti. È bene dunque valutare questa affermazione di Mitchell con la dovuta attenzione e non sottovalutarla: essa va assunta infatti non in maniera negativa ma come una caratteristica imprescindibile della prospettiva assunta anche in relazione alla svolta che *l'iconic turn* produce rispetto a un tradizionale modo della filosofia di porre le domande e di ricercare le risposte. Infatti lo stesso Gottfried Boehm, prendendo atto che tradizionalmente il potere cognitivo delle immagini è stato sottovalutato dalla filosofia, svolge alcune interessanti riflessioni che possono essere utili per ribaltare la situazione: quando infatti afferma che ciò è accaduto perché le immagini confondono le idee piuttosto che chiarirle, implicitamente rende conto di una loro intrinseca ambiguità; tale caratteristica a mio avviso è da porre tra i pregi delle immagini e non tra i loro limiti. Infatti è necessario ridiscutere potenzialità e limiti del valore cognitivo delle immagini a partire dal massiccio utilizzo che se ne è fatto nel Novecento al fine di comprenderne la ragione e analizzarne i modi specifici; si tratta dunque di riformulare la questione sullo statuto e sui metodi dell'immagine per comprendere perché l'irriducibile ambiguità inscritta in essa è una risorsa che si addice al meglio alla comprensione della contemporaneità. Di conseguenza è necessario comprendere perché e in che modo nel Novecento le immagini sono divenute il mezzo più appropriato per rendere conto dell'esperienza e per dare forma a essa. A queste considerazioni bisogna inoltre aggiungere la rivendicazione di un nuovo e problematico spazio autonomo, il visivo, la cui natura è da indagare, ambito radicalmente irriducibile a quello linguistico-verbale della tradizione filosofica ma che con questo intrattiene uno scambio continuo. È dunque cambiato l'atteggiamento nei confronti delle immagini: si supera la tradizionale attitudine alla passività di fronte a esse a favore di una interrogazione attiva che pone come primo obiettivo la definizione di un inedito ambito disciplinare e la riorganizzazione delle relazioni con i saperi tradizionali; si tratta inoltre della elaborazione di una ap-



propriata metodologia di ricerca, capace di porre le corrette domande alle immagini una volta acquisita una nuova prospettiva.

Ha dunque ragione Mitchell a evidenziare che il primo compito che i *visual culture studies* devono intraprendere è «squarciare il velo di familiarità e di autoevidenza che ammantava l'esperienza del vedere, e trasformarla in un problema da analizzare, in un mistero da svelare»²⁰. Detto in altri termini: è necessario non fermarsi alla superficialità dell'immagine, al riconoscimento del contenuto dell'immagine, ma è piuttosto necessario comprendere la profondità della superficie. Riprendendo ancora le parole di Mitchell è necessario evidenziare che la fotografia ha svolto il ruolo di «mostrare-il-vedere»²¹ e ha aperto alle pratiche quotidiane del vedere e del mostrare, caratterizzando per intero il Novecento. A partire da «un'area situata al di sotto dell'attenzione di queste discipline [la storia dell'arte, l'estetica e gli studi sui media] – il regno del non artistico, del non estetico, delle esperienze e delle immagini visive non mediate, o immediate» apre alla dimensione di una «visualità vernacolare o vedere quotidiano»; di conseguenza l'immagine (fotografica) seppure «non esaurisce il campo della visualità» può essere un luogo privilegiato per comprendere la cultura visuale. Per Mitchell «i *visual studies* non sono semplicemente un'indisciplina o un supplemento pericoloso alle tradizionali discipline rivolte alla visione, ma anche una *interdisciplina* che trae spunto dalle loro risorse e da quelle delle altre discipline al fine di costruire un nuovo e distinto oggetto di ricerca». Di conseguenza la storia della fotografia nel primo trentennio del Novecento è un paradigmatico esempio di questa situazione e la sua analisi è fondamentale per la comprensione delle vicende contemporanee del visuale (e dunque dell'estetica, della fotografia, delle teorie dei media). La fotografia infatti è stata capace di «strappare il velo di familiarità e risvegliare il senso di meraviglia, in modo che molto di ciò che è dato per scontato sulle arti e sui *media visivi* (e forse anche su quelli verbali) venga messo in discussione»²². È dunque vero che la fotografia ha imposto

²⁰ W.J.T. Mitchell, *Showing Seeing*, «Journal of Visual Culture» 1/2 (2002), pp. 165-181; trad. it. di M. Cometa e V. Cammarata, *Mostrare il vedere*, in Id., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2017, pp. 41-65, qui p. 42.

²¹ Ivi, p. 60.

²² Ivi, pp. 64 e 65.



Il bisogno di fotografare

quella che, ponendosi nell'ottica dei *visual studies* così come li intende Mitchell e come li pratichiamo sulla sua scia, è definibile come una nuova grammatica della percezione, dell'espressione e dell'esperire e che di conseguenza è stata necessaria una nuova alfabetizzazione visiva. Non si tratta dunque di una rivendicazione di un astratto e scarsamente teorico "specifico" della fotografia in contrapposizione ad altre pratiche, la pittura prima fra tutte; bensì della rivendicazione di una capacità della fotografia di essere in sintonia con il proprio tempo, saperlo ben raffigurare e dunque essere capace di dar luogo a efficaci esperienze del reale. Né d'altro canto bisogna esclusivamente fare riferimento alla capacità della fotografia di mostrare ciò che prima della sua invenzione sfuggiva alla nostra percezione: la dimensione visuale cui dà luogo la fotografia non è connessa dunque al fatto che essa ha reso visibile quello che prima non lo era o perché troppo piccolo o troppo veloce o troppo lontano; la fotografia ha piuttosto imposto un nuovo modo di vedere, nuove relazioni tra soggetto che guarda, dispositivo e oggetto della visione e della rappresentazione.

Per sostanziare queste affermazioni è però necessario, come detto, che la domanda sulla natura della cultura visuale sia posta in maniera radicale e che le risposte, seppure non necessariamente esaurienti, possano essere utili dal punto di vista teorico anche per un confronto con altre discipline, l'estetica prima di tutte, e per comprendere a fondo il ruolo giocato dalla fotografia nel dar forma all'esperienza. Ancora Mitchell infatti evidenzia che, in quanto costruzione culturale, la visione deve essere coltivata, connessa alla storia delle forme di rappresentazione, tenendo conto dei differenti media e della loro natura tecnologica, ed infine radicata nell'estetica del vedere e dell'essere visti. Soltanto la sinergia con le altre discipline consente secondo il teorico americano di creare le necessarie connessioni per comprendere la complessità dei fenomeni al di là di inutili steccati disciplinari; inoltre è altrettanto necessario dare una risposta alla domanda sulla utilità dei *visual culture studies* e sul come e il perché questi possono coprire un vuoto altrimenti difficilmente colmabile. Essi infatti colmano uno spazio tra l'estetica e la storia dell'arte ponendo l'attenzione, come detto, sulla natura delle immagini, sui media e le tecnologie, sulla dimensione sociale delle rappresentazioni, sugli aspetti culturali della visione e su tutte quelle caratteristiche che non riescono a essere racchiuse in un rigido confine disciplinare. Di conseguenza nel tentativo



Genealogie

di descrivere gli ambiti della cultura visuale Mitchell afferma che essa «non si limita allo studio delle immagini o dei media, ma si estende anche alle pratiche quotidiane del vedere e del mostrare, soprattutto quelle che consideriamo immediate o non mediate; si interessa più alla vita e agli amori delle immagini che non al loro significato»²³. Preso atto che l'epoca che viviamo è prevalentemente ma non in maniera esclusiva visuale, bisogna tener conto in maniera dialettica che la cultura visuale si occupa sia della «costruzione sociale dell'ambito visivo» sia della «costruzione visiva dell'ambito sociale» poiché «non si tratta semplicemente del fatto che noi vediamo nel modo in cui vediamo perché siamo animali sociali, ma anche che le nostre azioni sociali assumono le forme che assumono perché siamo animali che vedono»²⁴. E potremmo aggiungere che siamo animali che fotografano: di conseguenza fotografiamo per determinare un ambito sociale e culturale; facciamo ciò poiché siamo inseriti in un determinato ambito sociale e culturale. D'altro canto già Walter Benjamin aveva evidenziato non solo che l'occhio che parla alla macchina fotografica ha una natura radicalmente differente rispetto alle epoche precedenti ma che della presa d'atto di tale consapevolezza non è possibile fare a meno. Seppure infatti la fotografia e gli altri media moderni di produzione delle immagini non siano stati il contenuto principale e determinante per l'affermarsi del paradigma della cultura visuale, essi la determinano e ne amplificano la portata, divenendo esemplari di certe tendenze che caratterizzano in profondità il Novecento e la contemporaneità. Se anche per Mitchell stesso il *pictorial turn* è un *tropo* che si è ripresentato più volte nella cultura e la sua dimensione storica va tenuta presente per la sua corretta comprensione, tuttavia l'emergere di alcune forme mediali connesse all'immagine indica chiaramente una svolta che caratterizza una determinata epoca: la fotografia è una di queste e la sua analisi sotto questa luce può essere un'utile strada per comprendere tanto la cultura visuale quanto la fotografia stessa nei suoi differenti modi di essere, di essere utilizzata, di significare e di dar forma al reale.

²³ Ivi, p. 49.

²⁴ Ivi, p. 51.



Il bisogno di fotografare

L'*iconic turn* di Boehm e il *pictorial turn* di Mitchell rispondono dunque all'esigenza – che nel corso del Novecento è divenuta sempre più pressante e che è esplosa alla fine del secolo scorso con la diffusione delle tecnologie di produzione di immagini in digitale – di dare una risposta teorica forte a domande che le discipline classiche come l'estetica non riuscivano più a dare in maniera esaustiva, di fronte al nuovo diffondersi delle immagini in ogni ambito del sapere e nella comunicazione più in generale. Se si tratta di una svolta rispetto al passato, bisogna dunque comprendere in che modo lo è, quali sono le differenze e quali le costanti e quali ne sono state le cause: l'ipotesi di lavoro di questa ricerca è che la fotografia è determinante per il mutamento di paradigma e contestualmente non è possibile comprendere sino in fondo il ruolo di questa senza la cornice teorica dei *visual culture studies*; inoltre l'ulteriore svolta del digitale, seppure modifica ancora una volta i temi in questione, è comprensibile solamente in parallelo rispetto a questa vicenda novecentesca, anzi ne è un'ulteriore e prevedibile conseguenza (riprendendo i termini di Mitchell, un altro tropo nella storia della cultura).

Del resto tale consapevolezza è stata spesso evidente per i fotografi. In una intervista del 1974, il fotografo Walker Evans, riflettendo sulla sua attività caratterizzata dall'onestà e semplicità e allargando le sue considerazioni sulle potenzialità mai sopite della fotografia, notava come «a garbage can, occasionally, to me at least, can be beautiful. That's because you're seeing. Some people are able to see that – see it and feel it. I lean toward the enchantment, the visual power, of the esthetically rejected subject»²⁵. Basterebbe questa semplice ma profonda riflessione del grande fotografo statunitense per comprendere come la fotografia sia stata capace di produrre un modo di vedere, di rappresentare, di dare forma alla visione, di creare una cultura visuale: l'oggetto destinato a raccogliere i rifiuti diventa fonte di bellezza (qualunque cosa si intenda con questo termine e qualunque teoria gli si costruisca intorno), origine di un nuovo sguardo, dispiega fino in fondo il potere delle immagini. La fotografia nel Novecento è servita

²⁵ W. Evans, *The Thing Itself is Such a Secret and so Unapproachable*, «George Eastman House, Image Magazine» 4 (1974); originariamente pubblicato in «Yale Alumni Magazine» (February 1974); <http://www.americansuburbx.com/2011/10/interview-walker-evans-with-students.html> (ultimo accesso: maggio 2019).



Genealogie

per far parlare oggetti che altrimenti sarebbero rimasti muti; per dischiudere, attraverso essi, orizzonti nuovi e mai prima immaginati: la borghesia si è espressa attraverso la fotografia, ha trovato tramite essa accesso alla rappresentazione che fino ad allora le era stata preclusa; gli oggetti quotidiani sono stati guardati attraverso nuovi occhi e hanno prodotto un inedito sguardo.

Inoltre, nel corso del secolo scorso, la macchina fotografica, grazie alla sua evoluzione tecnologica e alla semplificazione di utilizzo, ha consentito a nuovi soggetti l'accesso alla raffigurazione e dunque ancora una volta allargato e modificato l'orizzonte del visuale, liberando le immagini da incrostazioni e sovrastrutture che spesso, nella loro necessaria e forzata identificazione con l'arte, hanno loro gravemente nociuto. La fotografia di conseguenza ha avuto una costanza di presenza nello scorrere del secolo che l'avvento del digitale ha incrementato: essa è stata presente, testimone, artefice degli eventi del Novecento e del nostro presente, determinandoli dall'interno e costruendone la necessaria narrazione. Oggi, ancor più di ieri e non solo perché la macchina fotografica è incorporata in smartphone, tablet e ogni sorta di dispositivo elettronico, facciamo ancora fotografie, ne facciamo sempre di più, le condividiamo, le archiviamo, le ricerchiamo, le modifichiamo: ancora una volta un indice del buono stato di salute della fotografia al di là delle apocalittiche previsioni sulla disumanizzazione che si accompagna alla diffusione della tecnologia e dei suoi dispositivi. La nuova e incessante produzione di immagini, molte delle quali fotografie, ha di certo modificato ancora una volta l'orizzonte del visuale anche se è possibile, utile e necessario comprendere analogie e differenze rispetto all'orizzonte visuale precedente. Basti infatti pensare che la svolta iconica che caratterizza la contemporaneità, e che ha avuto un'ulteriore accentuazione con il rapido sviluppo della tecnologia digitale, per molti aspetti presenta condizioni analoghe al periodo a cavallo del primo trentennio del Novecento in cui la fotografia, grazie a un favorevole intreccio teorico e all'attività di grandi fotografi, raggiunge la piena autonomia disciplinare e acquisisce la consapevolezza dei propri mezzi e delle proprie logiche espressive. Tornare a quegli anni è dunque di fondamentale importanza, non solo per rendersi conto del ruolo che la fotografia ha svolto nel Novecento, ma anche per comprendere quali possano essere i suoi ulteriori sviluppi oggi: la cultura visuale del secolo scorso



Il bisogno di fotografare

è infatti per buona parte figlia della fotografia; oggi questa pratica è tornata al centro dell'attenzione e può, di conseguenza, determinare la nuova cultura visuale della nostra epoca. Se dunque la fotografia nei primi trent'anni del Novecento è stata la pratica di riferimento per comprendere la svolta di quel secolo e per produrre il visuale, può essere utile rilevare l'analogia tra quella situazione e quella odierna al fine di utilizzare le medesime strategie per comprendere il ruolo da essa svolto; inoltre è possibile evidenziare che la cultura visuale odierna può trovare ancora una volta nella fotografia una pratica di riferimento per dispiegare al meglio le proprie potenzialità.

Una esemplificazione può essere utile per comprendere al meglio i termini della questione così come si pone nei primi trent'anni del Novecento e per cominciare nel contempo a delineare strategie di messa a fuoco del contemporaneo. A cavallo del 1930 in due scritti, paradigmatici per la corretta e completa comprensione della questione, il fotografo Walker Evans – nel breve e intenso saggio *The Reappearance of Photography* (1931) – e il teorico Franz Roh – nel volume *foto-auge* (1929) – da prospettive apparentemente molto differenti (sia dal punto di vista culturale che geografico), da ambiti che la storia della fotografia non connette di sovente e che pure, ad una analisi approfondita, mostrano interessanti punti di vicinanza, delineano gli orizzonti che la fotografia ha concorso a produrre e indicano le strade future, ma non radicalmente nuove, da percorrere.

È nota a tutti l'opera di Walker Evans e il ruolo fondamentale da lui svolto per la definizione e l'affermazione dello "stile documentario" e del reportage; conosciamo le sue immagini e la poetica che le ha determinate. Se volessimo rapidamente e in maniera del tutto sommaria riassumere lo stile di Evans potremmo affermare che esso si caratterizza per l'assoluta semplicità formale, il rifiuto di ogni artificio fotografico; queste caratteristiche non sono altro che manifestazione del pieno controllo del dispositivo fotografico e della fiducia che con esso sia possibile rendere conto del reale in maniera immediata: dunque l'obiettivo è quello di produrre immagini in cui siano i «fatti presentati con un tale distacco che la qualità dell'immagine sembri identica a quella del soggetto»²⁶.

²⁶ J. Szarkowski, *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York 1973, p. 116, citato in O. Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Macula, Paris 2001; trad. it. di



Genealogie

Dunque il dispositivo fotografico è un utensile e come tutti gli altri utensili necessita di un corretto utilizzo, senza pensare di doverne necessariamente fare un uso artistico; la rinuncia a ogni effetto artistico fa sì che l'immagine così prodotta sia chiara, semplice e immediata e dunque capace di rendere significativo qualunque soggetto fotografato perché ne rispetta la singolarità. Il fotografo deve sostituire quindi alla pretesa di essere un artista la propria abilità tecnica; deve porsi l'obiettivo di descrivere con precisione i fatti di cui ha esperienza diretta, in un approccio frontale con essi, con quella che si potrebbe definire un'estetica del reale, volta a far emergere con tutta evidenza i soggetti narrati piuttosto che coloro che li raccontano. Ripercorrendo tutta la produzione di Evans è dunque possibile affermare che classificare e archiviare sono termini pressoché sinonimi di fotografare e che dunque scopo del fotografo sia di mettere questa evidenza innanzi agli occhi. Punto di partenza della ricerca fotografica di Evans è la consapevolezza dello specifico e dell'autonomia della fotografia dalla tradizione delle altre forme di rappresentazione, prime fra tutte la pittura e la scuola pittorialista in fotografia: il reportage contribuisce in maniera fondamentale a questo processo poiché esso è per Evans «opzione stilistica e poetica [...]. Walker Evans sembra essere propenso a ragionare nei termini di un quasi totale anonimato stilistico in cui l'esecuzione dei parametri di scelta, sia tecnica che tematica, rasenta quasi costantemente la serialità e l'automatismo procedurale»; le cui regole fondamentali «allo scopo di avere una più naturale e diretta leggibilità [sono]: l'isolamento frontale del soggetto referente, l'estrazione dal contesto esterno di un particolare eminente o significativo e il rilievo del dettaglio selezionato dall'intero spazio dell'inquadratura fotografica»²⁷.

È sufficientemente chiaro che la scelta di fotografare “le cose così come sono” è innanzi tutto una deliberata scelta di stile, di poetica; tale opzione è in Evans ancora più radicale che negli altri fotografi della *Farm Security Administration* e si accompagna con la precisa volontà di far emergere attraverso le proprie immagini la natura dei

C. Grimaldi, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Electa, Milano 2008, p. 172 (citazione leggermente modificata).

²⁷ P.F. Frillici, *Sulle strade del reportage. L'odissea fotografica di Walker Evans, Robert Frank e Lee Friedlander, Quinlan*, Bologna 2007, pp. 24, 25, 26.



Il bisogno di fotografare

soggetti fotografati senza che essi siano soverchiati dalle intenzioni del fotografo. Tuttavia tale operazione è una consapevole messa in forma che per essere efficace deve essere frutto di una precisa grammatica, di un'estetica: si tratta quindi di non fare una semplice documentazione del reale bensì di acquisire uno «*stile documentario*. Un esempio di documento in senso letterale sarebbe la fotografia di un crimine scattata dalla polizia. Un documento ha un'utilità, mentre l'arte è davvero inutile. Perciò l'arte non è mai un documento, anche se può adottarne lo stile»²⁸. Di conseguenza bisogna acquisire uno stile adeguato capace di trasmettere le informazioni in maniera appropriata ed efficace in equilibrio tra utilità pratica della documentazione ed effetti estetici che rischiano di soverchiare l'altro aspetto: tale alternativa risulta efficacemente sintetizzata da Olivier Lugon: «dove si colloca la frontiera tra fotografia documentaria e documentazione fotografica?»²⁹.

Evans è assolutamente consapevole del rischio che corre, del suo posizionarsi su un sottile e infido crinale in cui è facile scivolare nella banalità ed insignificanza e che tuttavia rifiuta l'eccesso del formalismo e dell'estetismo, della paradossalità di un'arte documentaria che rischia ancor di più quando si serve del dispositivo macchina fotografica per lungo tempo tacciato di oggettività e automatismo: non bisogna infatti dimenticare che negli stessi anni la Kodak aveva assunto come slogan "Voi premete il pulsante, noi facciamo il resto" volendo sottolineare la possibilità che chiunque potesse in fondo assurgere al ruolo di artista per mezzo della macchina fotografica e documentare la realtà. È necessario dunque evidenziare in che termini è possibile parlare di un'estetica documentaria che non sia semplicemente una scelta basata sull'economia dei mezzi e sulla ricerca di uno sguardo discreto bensì assurga a stile evidente nelle immagini prodotte: nel 1955 sul numero di luglio della rivista *Fortune*, Evans presenta il portfolio *Beauties of the Common Tool*. Si tratta di cinque fotografie di utensili presentati per la loro semplicità e bellezza: «a hardware store is a kind of offbeat museum show for the man who responds to good, clear "undesigned" forms. [...] In fact, almost all the basic small tools

²⁸ W. Evans, *Interview with Walker Evans*, di L. Katz, «Art in America» 59/2 (1971), pp. 82-89, qui p. 87, citato in O. Lugon, *Le style documentaire*, cit., p. 19.

²⁹ Ivi, p. 21.



stand, aesthetically speaking, for elegance, candor, and purity»³⁰. Evans vuole, con la semplicità delle proprie immagini, manifestare le qualità estetiche di quegli oggetti che quotidianamente sono sotto gli occhi ma che solitamente non vengono percepite: una nuova estetica degli oggetti quotidiani visti, grazie alla loro immagine fotografica, in maniera diversa; un'estetica che, dopo il viaggio in Europa, Evans fa risalire a Flaubert e a «il suo realismo e il suo naturalismo, e la sua oggettività; l'assenza dell'autore, la non-soggettività»³¹.

Ancora una volta, sembra che ci si trovi innanzi al tentativo di tenere insieme gli elementi di una apparente contraddizione che tuttavia può essere risolta adottando un corretto atteggiamento: non si tratta infatti di una documentazione che si basa sulla semplice testimonianza di fatti né di un'empatica partecipazione a essi bensì di una narrazione che sia frutto della semplicità e dell'immediatezza, poiché per Evans «la photographie est une affaire de surfaces»³² cioè si fonda su ciò che immediatamente emerge nell'immagine. È in fin dei conti il riconoscimento dell'autonomia della fotografia e delle sue specifiche capacità: infatti a ragione Susan Sontag evidenzia come, a differenza di Stieglitz per cui «la fotografia è una sorta di affermazione esagerata, una copulazione eroica con il mondo materiale [...] Evans cercava invece un tipo di affermazione più impersonale, una nobile reticenza, un lucido *understatement*» poiché «la poetica di Evans deriva ancora da Whitman, e precisamente dall'abbattimento delle discriminazioni tra bello e brutto, tra importante e banale. Ogni cosa o persona fotografata diventa... una fotografia, ed è quindi moralmente equivalente a qualunque altra sua fotografia»³³.

Il saggio del 1931 è una chiara ed esplicita dichiarazione di questa poetica poiché prende il distacco da alcune pratiche fotografiche non ritenute legittime e sensate; esso manifesta infatti la definitiva presa di coscienza che, per comprendere la contemporaneità, è necessaria

³⁰ W. Evans, *Beauties of the Common Tool*, «Fortune» 52 (1955), pp. 103-107, qui p. 103.

³¹ W. Evans, *Interview with Walker Evans*, cit., p. 84, citato in O. Lugon, *Le style documentaire*, cit., p. 82.

³² G. Mora, J.T. Hill, *Walker Evans. La Soif du Regard*, Seuil, Paris 1993, p. 68.

³³ S. Sontag, *America, Seen Through Photographs, Darkly*, in Ead., *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1973, pp. 27-48; trad. it. di E. Capriolo, *L'America vista nello specchio scuro della fotografia*, in Ead., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004, pp. 24-44, qui p. 27.



Il bisogno di fotografare

la macchina fotografica; riconosce quindi nella fotografia di Eugène Atget il modello di fotografo cosciente sino in fondo di questa situazione. Evans infatti ha coscienza che la fotografia ha già, nel 1931, deviato dalla strada sua propria compiacendosi della propria dimensione artistica ed estetica e che bisogna dunque ritornare a quelle dimensioni che la caratterizzano in maniera peculiare; essa si è dunque compiaciuta nel produrre belle immagini che tuttavia non hanno nulla di specificamente fotografico poiché non tengono conto della simbiosi esistente tra la fotografia stessa e l'epoca in cui essa si sta sviluppando diventando pratica di riferimento per la comprensione del reale. Non si tratta di rivendicare una "astratta" specificità o autonomia disciplinare della fotografia; bensì l'obiettivo è quello di sottolineare come la fotografia sia capace più e meglio di altre pratiche di rendere conto della propria epoca a partire dalla comune dimensione tecnica che contraddistingue entrambi (fotografia e secolo). In base a questa caratteristica è dunque possibile evidenziare quella dimensione produttiva (e non semplicemente riproduttiva, rappresentativa o di presentazione) della fotografia (caratteristica che diviene peculiare in Roh).

Questo è in fin dei conti il senso dell'invito di Evans a ritornare alla fotografia: cioè a sfruttare quella caratteristica produttiva, quella sua peculiarità che la distingue dalle altre pratiche di rappresentazione o di messa in forma del reale. Un atteggiamento differente, ed è ciò che maggiormente è rilevante ai fini della presente analisi, è quello di «a nervous and important book», capace di sfruttare sino in fondo tutte le potenzialità insite nella fotografia. Il volume in questione è *foto-auge* di Franz Roh: «Its editors call the world not only beautiful but exciting, cruel, and weird. In intention social and didactic, this is an anthology of the "new" photography; yet its editors knew where to look for their material, and print examples of the news photo, aerial photography, microphotography, astronomical photography, photomontage and the photogram, multiple-exposure and the negative print»³⁴. Evans considera l'opera di Roh un compendio della fotografia e delle sue capacità euristiche e ritiene che tale atteggiamento debba essere il modello con cui sviluppare la fotografia per renderle giustizia.

³⁴ W. Evans, *The Reappearance of Photography*, «Hound and Horn» 5/1 (1931), pp. 125-128.



Genealogie

Il volume di Roh rende conto della mostra di Stoccarda *Film und Foto* del 1929, senza dubbio uno dei punti di svolta della vicenda che stiamo analizzando: essa propose infatti il meglio della sperimentazione fotografica di quegli anni (circa 1200 opere di oltre 150 artisti) e riscosse grande favore sia tra i critici sia nel pubblico che la visitò quando divenne itinerante nelle città di Berlino, Monaco, Vienna, Zagabria, Basilea e Zurigo. L'esposizione mise in mostra il meglio della ricerca sia europea sia americana in fotografia e nel cinema con un occhio di riguardo per tutte le avanguardie e le sperimentazioni e per i legami tra i due differenti mezzi espressivi³⁵. Un resoconto fondamentale della esposizione di Stoccarda è appunto *foto-auge* di Franz Roh, storico e critico d'arte tedesco, e di Jan Tschichold, tipografo e collaboratore alla mostra, pubblicato nello stesso 1929: il volume non è soltanto una presentazione delle più significative fotografie esposte bensì un manifesto per immagini (con una breve introduzione) del nuovo modo di fotografare, delle nuove funzioni e dei nuovi usi della fotografia.

La tesi fondamentale che le fotografie "dimostrano" è che la fotografia può ormai essere utilizzata in maniera costruttiva piuttosto che secondo il suo uso mimetico più immediato e semplice; quest'ultimo utilizzo infatti è improprio e consente una "semplice" funzione di rappresentazione. Per essere costruttiva, produttrice, la fotografia deve utilizzare tagli e angolature inconsueti, punti di vista nuovi, produrre immagini di oggetti non necessariamente interi. Solo in tal modo la fotografia sarà una pratica assolutamente moderna, la tecnica del presente: una tecnica che manifesta l'entusiasmo per il progresso e che è capace di capitalizzarlo al meglio; per esempio sfruttando la maneggevolezza e la facilità di utilizzo dei nuovi dispositivi fotografici, le "nuove" *Leica*, leggere, pratiche e facili da utilizzare e quindi dotate di una nuova performatività che si riflette nelle immagini che si producono. La prima notazione che si può dunque fare è che quelle proposte sono tutte immagini consapevolmente figlie della

³⁵ Oltre alla presentazione delle fotografie degli americani Steichen, Weston, Abbott e Sheeler; dei tedeschi Baumeister, Burchartz, Renger-Patzsch e Schwitters; dei francesi Kertész, Krull e Lotar; di Moholy-Nagy e di Rodchenko, dei fotomontaggi di Heartfield, fu organizzato un festival cinematografico con la proiezione di *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, *L'Étoile de Mer* di Man Ray, *La corazzata Potëmkin* di Ejzenštejn, *Variété* di Dupont, *L'uomo con la macchina da presa* di Vertov.



Il bisogno di fotografare

tecnica che le ha prodotte: alcune angolazioni, certi tagli delle inquadrature possono essere fatti esclusivamente con una reflex di ridotte dimensioni e peso e non ingombrante, con una macchina che sia in sintonia con il proprio tempo e con i suoi oggetti.

Si mostra dunque il reale ponendosi in una nuova ottica, mostrando il quotidiano in una nuova maniera: questo compito è reso innanzi tutto agevole dal fatto che «gli apparecchi della nuova tecnica fotografica sono talmente semplici che in linea di principio chiunque può maneggiarli»; di conseguenza la semplificazione della tecnica fa sì che tutto l'impegno profuso possa essere dedicato alla parte "creativa" dell'opera, alla messa in forma. I nuovi apparecchi fotografici grazie allo sviluppo della tecnica «riescono a realizzare produzioni sempre più complicate mentre il loro utilizzo si semplifica ogni giorno di più»: questa condizione non inebetisce né rende passivo l'utilizzatore bensì lo lascia libero per concentrarsi sulle fondamentali esigenze della produzione; le nuove e performanti macchine fotografiche diventano dunque «una sorta di tastiera espressiva per la moltitudine»³⁶.

La nuova fotografia dunque prende spunto dal quotidiano, a esso fa riferimento e cerca di dar conto della sua esperienza: il suo obiettivo è di dare una forma visibile alla realtà per mezzo di una rappresentazione «espressiva, vale a dire strutturata, composta, "necessaria" in ogni suo elemento»; ha dunque una forma che è produttiva poiché propone «un nuovo modo di vedere le cose, più teso e costruttivo» ed è consapevole del potenziale espressivo del mezzo tecnico utilizzato. Una buona fotografia è di conseguenza una messa in forma che organizza in maniera individuale un «brano di realtà più fecondo» e per rispondere sino in fondo allo spirito dei tempi deve rendere conto della «molteplicità ed infinità di soggetti disponibili da trattare»³⁷: si apre dunque la strada a tutti quei nuovi oggetti della modernità che per mezzo della rappresentazione fotografica assumono una nuova dignità artistica. Roh è dunque consapevole che solo questo atteggiamento può dar luogo a «una vera cultura visiva»³⁸ e di conseguenza far dispiegare sino in fondo le potenzialità della fotografia.

³⁶ F. Roh, *foto-auge*, Wedekind & Co., Stuttgart 1929; trad. it. di S. Cecchini, *foto-auge*, Liguori, Napoli 2007, pp. 4-5.

³⁷ Ivi, pp. 6, 7, 8.

³⁸ Ivi, p. 3.



Genealogie

Sulla base di questi due esempi e grazie a quanto sin ora affermato è possibile sostenere che la fotografia e la riflessione intorno a essa dei primi decenni del Novecento abbiano avuto la capacità di sintonizzarsi con la svolta dell'epoca, di rappresentarla al meglio e di dare le necessarie coordinate teoriche per orientarsi in quell'inedita situazione in cui venivano a mancare i tradizionali punti di riferimento. Mi permetterò dunque di procedere in maniera esemplificativa con brevi citazioni che, nella loro evidenza, rendono al meglio la nuova dimensione del visuale: con ancora maggiore precisione è possibile affermare che la fotografia, nei primi trent'anni del Novecento, non solo è stata la pratica di riferimento per comprendere la svolta di quel secolo ma ha prodotto il visuale.

Nel 1927 László Moholy-Nagy scrive: «I confini della fotografia non sono prevedibili. Qui tutto è ancora così nuovo che lo stesso cercare porta già a risultati creativi. La tecnica è l'ovvio battistrada. L'analfabeta del futuro non sarà chi non sa scrivere, ma chi non conosce la fotografia»³⁹. Dunque la fotografia è quella pratica tecnica che consente all'uomo di fare esperienza in un mondo segnato dallo sviluppo della tecnologia: da essa non si può prescindere e per mezzo di essa è possibile comprendere la contemporaneità. L'anno successivo Paul Valéry in uno scritto d'occasione evidenzia l'ubiquità come caratteristica principale di quelle che, sulla scia di Walter Benjamin, si potrebbero definire opere (ri)-producibili tecnicamente: l'autore francese immagina dunque «una società per la distribuzione della realtà sensibile a domicilio»; per cui, «come l'acqua, il gas, la corrente elettrica giungono da lontano nelle nostre case per rispondere ai bisogni con uno sforzo quasi nullo, così saremo alimentati da immagini visive o uditive, che appariranno e spariranno al minimo gesto, quasi a un cenno»⁴⁰. Non è dunque un semplice caso che lo stesso Benjamin utilizzi il testo di Valéry come esergo de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*: senza voler eccedere, tra le righe del sag-

³⁹ L. Moholy-Nagy, *Malerei und Photographie*, «i20» (1927); successivamente in *A New Instrument of Vision*, «Telehor» 1-2 (1936), pp. 34-36.

⁴⁰ P. Valéry, *La conquête de l'ubiquité*, in Id., *Œuvres*, Gallimard, Paris 1960, vol. 2, pp. 1284-1287 (I ed.: P. Valéry, H. Massis, C. Bellaigue, etc., *De la musique avant toute chose*, Éditions du Tambourinaire, Paris 1928); trad. it di V. Lamarque, *La conquista dell'ubiquità*, in Id., *Scritti sull'arte*, Tea, Milano 1996, pp. 107-109, qui pp. 107-108.



Il bisogno di fotografare

gista francese è possibile intravedere e anticipare il nostro rapporto odierno con tutte quelle immagini veicolate dalla rete. Dal canto suo, in perfetta sintonia con quanto finora detto, Moholy-Nagy prevede, grazie alla tecnica e alle sue nuove possibilità, la diffusione di «pinacoteche domestiche»⁴¹, nuove raccolte di fotografie e film disponibili in tutte le case. Infine nel 1929 Albert Renger-Patzsch, fotografo presente all'esposizione di Stoccarda *Film und Foto* sottolinea che dopo quasi cento anni la fotografia «ha acquisito un immenso significato per l'uomo moderno, migliaia di persone vivono di essa e attraverso essa, ha fatto nascere la stampa illustrata, procura illustrazioni veritiere utili in molte attività di natura scientifica. In breve, la vita moderna non sarebbe più immaginabile senza la fotografia»⁴².

Riassumendo è quindi possibile evidenziare che fotografi e teorici della fotografia hanno la profonda consapevolezza che per rendere conto della modernità è necessaria una pratica come la fotografia che ha le stesse caratteristiche dell'epoca in cui si afferma, che è in piena sintonia con essa e che è figlia delle medesime esigenze. Si proverà dunque nello sviluppo di queste pagine a dimostrare come il modello e la teoria che hanno prodotto a inizio Novecento la svolta del visuale possono essere utili per comprendere la contemporaneità e, perché no, il futuro della fotografia, poiché oggi la fotografia è tornata al centro dell'attenzione per le sue capacità di rendere conto del presente (con tutte le sue contraddizioni e incoerenze).

Si tratta in prima istanza di prendere atto che la fotografia ha compiuto pienamente un percorso che, iniziato nei primi anni del Novecento, è stato una sorta di naturale evoluzione, inscritta nella sua stessa natura: è infatti il compimento di quel cammino che l'ha posta al centro dell'attenzione e come pratica di riferimento per la comprensione della svolta tecnologica novecentesca che trova magistrale sintesi e anticipazione nelle riflessioni di Walter Benjamin sulla riproducibilità tecnica. La fotografia infatti nel corso del secolo scorso è stata capace di dar forma alle novità che andavano emergendo, ai

⁴¹ L. Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Albert Langen Verlag, München 1925; trad. it. di B. Reichlin, *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino 2010, p. 23.

⁴² A. Renger-Patzsch, *Photographie und Kunst*, in *Das Deutsche Lichtbild*, Robert & Bruno Schultz, Berlin 1929, citato in R. Valtorta, *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 106.



Genealogie

nuovi modi di esperire e percepire, ha modellato e, nel contempo, è stata modellata dal secolo sino a rendere familiari e intelligibili tutti i cambiamenti che si sono susseguiti: poiché «la natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio»⁴³, soltanto la fotografia ha la possibilità di dar conto di questa novità, cioè ha la capacità di essere moderna, in sintonia con il proprio tempo. Modi di percezione e modi di rappresentazione sono infatti per Walter Benjamin facce di una stessa medaglia, senza che uno predomini o sia precedente rispetto all'altro: «configurazioni strutturali, tessuti cellulari, che la tecnica, la medicina sono abituati a considerare – tutto ciò è originariamente più congeniale alla fotografia che non un paesaggio sognante o un ritratto tutto spiritualizzato. Nello stesso tempo però, in questo materiale, la fotografia dischiude gli aspetti fisiognomici di mondi di immagini che abitano il microscopico, avvertibili ma dissimulati abbastanza per trovare un nascondiglio nei sogni a occhi aperti, e ora, diventati grandi e formulabili come sono, capaci di rivelare come la differenza tra tecnica e magia sia una variabile storica»⁴⁴.

La fotografia ha dunque imposto una nuova grammatica, ha fornito nuovi orizzonti percettivi e rappresentativi capaci di rendere conto dei mutamenti dei modi dell'esperire e di dare nuovi e appropriati punti di riferimento per un tipo di esperienza che si caratterizza per la sua novità e irriducibilità ai modi tradizionali. In questa visione comune a molti altri contemporanei – basti pensare alle coeve riflessioni di László Moholy-Nagy o Franz Roh – Benjamin riesce ad anticipare con lungimiranza lo sviluppo successivo della fotografia, il suo ruolo centrale nella formazione e diffusione della cultura visuale del Novecento e dunque la sua capacità di modificare radicalmente i modi della percezione sensoriale. A conferma dell'esattezza di questa posizione è sufficiente pensare al ruolo che a partire dai tardi anni Venti la fotografia ha assunto e alla sua centralità sempre maggiore per la messa in forma, la comprensione, la rappresentazione di tutte le di-

⁴³ W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Surkamp, Frankfurt am Main 1974-89, Band II/I (I ed.: «Die Literarische Welt» 38-40 [1931]); trad. it. di E. Filippini, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000, pp. 57-78, qui p. 62.

⁴⁴ Ivi, p. 63.



Il bisogno di fotografare

namiche che hanno attraversato il Novecento: se quella che rischia sempre più di essere una formula vuota, “la civiltà delle immagini”, ha invece possibilità di essere sensata, lo può essere a condizione di comprendere come l’immagine, e in prima istanza quella fotografica, abbia dimostrato quotidianamente di avere la capacità di rendere sino in fondo le tensioni e le dinamiche che il secolo ha prodotto.

Se dunque Benjamin già nel 1936 nel saggio sulla riproducibilità tecnica evidenziava come il nuovo discrimine per rendere conto della specificità delle immagini fotografiche dovesse essere l’esponibilità, la disponibilità dell’immagine tecnicamente riproducibile a scardinare le nozioni classiche di tempo e di spazio, tutto ciò nel corso del secolo è precipitato nella società dello spettacolo, «un rapporto sociale tra individui, mediato dalle immagini»⁴⁵, dando ancora una volta ragione al filosofo berlinese che indicava come unici possibili vincitori di fronte all’eccesso di esposizione insito nella tecnica riproduttiva «il divo e il dittatore»⁴⁶. Poiché questa diagnosi è esatta, è necessario chiedersi chi sia il dittatore: la storia del Novecento ha più volte dimostrato che l’eccesso di immagini, la loro immediata (nel senso di “non mediata”) disponibilità che ha causato la perdita di senso, hanno fatto sì che siano state poste loro domande fuori luogo, pretendendo risposte che esse non possono mai dare. La cosiddetta civiltà delle immagini si è quindi rovesciata nel suo opposto, una babele iconica priva di possibilità di significare, di comprensione e di interpretazione. Eppure tutto questo non è un destino ineluttabile e differenti strategie sono possibili, soprattutto in un’epoca, quella dell’immagine in digitale, che sembra avere accentuato in maniera irreversibile questi caratteri negativi e condotto alla distruzione di ogni possibilità di senso per le infinite immagini che costituiscono l’orizzonte del reale.

Dunque in luogo di una discussione sulla morte della fotografia, sulla cosiddetta postfotografia, è di gran lunga più utile cercare di rintracciare nelle dinamiche dei primi trent’anni del Novecento le potenzialità della pratica fotografica di rendere conto della mo-

⁴⁵ G. Debord, *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris 1967; trad. it. di P. Salvadori, *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano 2001, p. 54.

⁴⁶ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., Band I/II, pp. 471-508 (1 ed.: «Zeitschrift für Sozialforschung» 5 [1936]); trad. it. di E. Filippini, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., cit., pp. 17-56, qui p. 53.



Genealogie

dermità e di dar vita alla cultura visuale del Novecento e in base a queste comprendere gli sviluppi novecenteschi e il passaggio dall'analogico al digitale. In fondo nella storia della cultura visuale del Novecento e in quella della fotografia dello stesso secolo sono già prospettati gli sviluppi e gli usi di oggi: è necessario dunque comprendere i modi in cui la fotografia dispiega i suoi effetti piuttosto come pratica sociale e culturale che come arte. Già nel 2006 all'alba della fotografia digitale e tuttavia già con numerosi lamenti funebri intorno alla defunta fotografia, Claudio Marra con precisione e intelligenza aveva evidenziato alcune affinità tra analogico e digitale e aveva indicato interessanti soluzioni per comprendere la novità. La novità infatti è di natura tecnica e non muta la forza della fotografia né le sue funzioni (anzi queste sono espanse dalla presenza dell'apparecchio fotografico in *devices* di altra natura); la comprensione della struttura materiale del mezzo fotografico e della sua natura tecnica è di fondamentale importanza per comprendere le potenzialità del medium e gli usi possibili. Nota infatti Marra che con l'avvento della fotografia in digitale ci si è trovati nella paradossale situazione di (ri-)scoprire la natura analogica della fotografia, caratteristica che fino a ora era stata ignorata e divenuta cavallo di battaglia nell'insensato scontro tra apocalittici e integrati; invece la verità è sotto gli occhi di tutti, è talmente banale e scontata ma necessita come ne *I vestiti nuovi dell'imperatore*, di una voce che la testimoni: la *vexata quaestio* sul rapporto tra fotografia e realtà, sulla possibilità di mentire della fotografia, sul rapporto tra fotografia, arte e comunicazione non si pone in maniera radicalmente differente con il passaggio da un supporto analogico a uno digitale se si agisce con la dovuta cautela nel comprendere la natura stessa della differenza tecnica tra i due e si pongono di conseguenza le corrette domande⁴⁷. L'oggetto teorico in questione è un *topos* della

⁴⁷ «Che l'immagine digitale sia più facilmente manipolabile rispetto a quella analogica è un fatto tecnicamente indiscutibile. Questo però c'entra poco o niente con l'idea che qualcuno possa utilizzare le fotografie per mentire. [...] Il fatto che con la fotografia digitale la falsificazione risulti più agevole, e magari più convincente nei risultati, non ci sembra possa modificare in profondità e nella sostanza lo statuto della fotografia diminuendo il valore di prova che attribuiamo a essa» (C. Marra, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 34-35). Sul



Il bisogno di fotografare

fotografia, riassumibile con il *ça a été* di Roland Barthes: un'analisi sbrigativa e molto condivisa ha infatti evidenziato come la fotografia digitale mette radicalmente in crisi questo principio cardine e dunque comporta il superamento della tradizione e la conseguente mancanza di punti di riferimento teorici forti⁴⁸. Ma se invece si guarda innanzitutto alle pratiche, agli usi della fotografia, è facile rendersi conto che l'avvento del digitale ha immensamente allargato gli orizzonti del fotografabile, testimoniando quindi lo stato di salute e la fiducia che viene riposta nelle immagini fotografiche. Ovviamente questo stato di cose impone un'ulteriore domanda sul senso dell'iperproduzione delle immagini fotografiche, sul senso degli eventi che sono fotografati e su quell'ulteriore orizzonte di condivisione, manipolazione e remix che i media digitali sembrano necessariamente imporre. La tesi di Marra è infatti che al di là delle evidenti differenze di natura tecnica vi sia qualcosa di più forte e imprescindibile che lega le due diverse pratiche della fotografia (oltre le banali evidenze che emergono negli usi quotidiani delle immagini in digitale e nella fiducia che in esse riponiamo); si tratta infatti di ripensare il rapporto uomo/macchina e dunque di comprendere innanzitutto tecnicamente come funzionano i vincoli che lo strumento impone all'utilizzatore. In prima istanza è necessario concentrare l'attenzione sul fatto che lo slittamento dalla fotografia analogica a quella digitale comporta un passaggio da una tecnologia basata sulla chimica e sull'ottica a un sistema di rappresentazione, quello in digitale, che fa a meno della chimica, conserva l'ottica ma modifica radicalmente, dal punto di vista teorico, i termini della questione. La falsa svolta del digitale, falsa perché si tratta a ben guardare di una presa d'atto di un concreto nuovo modo di produrre le immagini, è in realtà "semplicemente" la presa di coscienza che le immagini fotografiche assumono le stesse caratteristiche principali del medium che le ha prodotte, cioè la immediata disponibilità alla manipolazione e alla condivisione. A mio avviso dunque è più corretto parlare di una ricontestualizzazione delle immagini fotografiche nel passaggio dall'analogico al digitale poiché esse sono

punto cfr. anche la posizione di V. Campanelli, *Dialoghi. Verso uno statuto delle immagini contemporanee*, Edizioni MAO, Napoli 2016, p. 63 ss.

⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 21 ss.



Genealogie

intrinsecamente immerse nell'orizzonte digitale e nell'universo da esso creato. Prima di andare avanti è dunque necessario comprendere tecnicamente cosa comporta il passaggio dall'analogico al digitale, in cosa consista lo scarto tra i due e se e quali nuovi vincoli si impongano nella produzione delle immagini.







Capitolo II

L'ecosistema digitale

1. *La digitalizzazione del reale*

Per il sociologo Erving Goffman «uno degli assetti sociali fondamentali nella società moderna è che l'uomo tende a dormire, a divertirsi e a lavorare in luoghi diversi, con compagni diversi, sotto diverse autorità o senza alcuno schema razionale di carattere globale». Le istituzioni totali invece distruggono queste barriere di separazione dei differenti ambiti della vita e si servono di metodi specifici che impongono che «primo, tutti gli aspetti della vita si svolgono nello stesso luogo e sotto la stessa, unica autorità. Secondo, ogni fase delle attività giornaliere si svolge a stretto contatto di un enorme gruppo di persone, trattate tutte allo stesso modo e tutte obbligate a fare le medesime cose. Terzo, le diverse fasi delle attività giornaliere sono rigorosamente schedate secondo un ritmo prestabilito che le porta dall'una all'altra, dato che il complesso di attività è imposto dall'alto da un sistema di regole formali esplicite e da un corpo di addetti alla loro esecuzione. Per ultimo, le varie attività forzate sono organizzate secondo un unico piano razionale, appositamente designato al fine di adempiere allo scopo ufficiale dell'istituzione»¹. Se si legge con attenzione questa descrizione è possibile considerare il computer e l'universo organizzato da esso in forma digitale come una istituzione totale poiché il digitale è divenuto lo standard di organizzazione e gestione di ogni ambito della vita (senza che sembri una esagerazione,

¹ E. Goffman, *Asylums. Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, Anchor Books, Garden City, N.Y. 1961; trad. it. di F. Basaglia, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino 2003, pp. 35, 35-36.



Il bisogno di fotografare

basti pensare ai meccanismi di profilazione degli utenti da parte di tutti i gestori di servizi on line oppure alla continua mediazione dei dispositivi digitali anche per svolgere azioni che potrebbero essere svolte senza il loro utilizzo). Eppure tutto ciò non è necessariamente inscritto nella svolta del digitale ma è determinato dagli usi più semplici e immediati che esso impone: tuttavia usi differenti sono possibili così come spazi di resistenza e di organizzazione diversa.

La domanda da porre in via preliminare è dunque relativa alla caratterizzazione della nostra epoca per mezzo dell'indice del digitale, riconoscendo che la rimediazione dall'analogico al digitale che ha caratterizzato gli ultimi anni non è semplicemente il passaggio da un formato a un altro, da un *medium* a un altro, bensì il mutamento più radicale di una forma di mediazione e di conseguenza di una modalità di dar forma al reale e all'esperienza.

In una intervista di presentazione del disco *Earth* nel maggio 2016, il settantunenne cantautore Neil Young riflette sui vincoli che la tecnologia digitale impone alla musica: l'album infatti si compone di un'unica traccia di 98 minuti e gli standard di *iTunes* non consentono brani musicali così lunghi; dunque un vincolo tecnico del software più popolare per ascoltare, condividere e distribuire la musica incide pesantemente con le sue logiche sulla produzione musicale. Ci si trova di fronte a un classico esempio di come la digitalizzazione segna profondamente e in maniera radicale i modi di organizzazione dell'esperienza, della creatività, della messa in forma; nota inoltre il cantautore canadese che la compressione dei file in formato mp3, lo standard più diffuso oggi di ascolto della musica, riducendo drasticamente la risoluzione audio non consente un'appropriata modalità di ascolto della musica: «La maggior parte della grande musica rock è nata nell'era del vinile, quella che ascoltiamo è così scarsa che non c'è paragone, è un trucco, una simulazione: il corpo non ascolta più. I giovani che ascoltano musica oggi non hanno mai sentito quello che abbiamo sentito noi, non è colpa loro, è la tecnologia a essere così. Le aziende di computer prendono il controllo della musica, fanno regole nuove, e non hanno alcun interesse nell'arte»². Al di là della irrisolvi-

² E. Assante, «*Che rimpianti per il vinile*». Oggi ascoltare non dà le stesse emozioni, la Repubblica, 24 maggio 2016, http://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2016/05/24/news/neil_young-140451055/ (ultimo accesso: maggio 2019).



L'ecosistema digitale

bile disputa tra vinile e musica digitale, è fondamentale notare come un vincolo tecnologico, apparentemente del tutto esterno rispetto a quelli di natura specifica della forma di produzione musicale, si impone nell'organizzazione dell'esperienza operata dal medium digitale: si modifica in maniera radicale la funzione del corpo nell'ascolto della musica poiché essa si compone non solo delle frequenze udibili ma anche di quelle non percepibili all'udito che tuttavia percepiamo, potremmo dire, esteticamente per mezzo del nostro corpo e ci coinvolgono dal punto di vista emotivo. Quali sono dunque i vincoli che gli strumenti digitali impongono all'esperienza? Come interagiscono questi strumenti con il corpo? Sino a che punto l'uomo li utilizza e quanto viene da essi utilizzato? Cosa avviene nel passaggio da forme di mediazione analogiche a quelle digitali?

La storia dell'evoluzione dell'uomo è anche la storia dell'evoluzione dei suoi strumenti, della tecnica e, di conseguenza, è la storia dell'evoluzione dei modi con cui l'uomo in maniera sempre più performativa conduce le proprie esperienze: così come grazie al cannocchiale Galileo Galilei ribalta radicalmente i modi di vedere, pensare ed esperire che i secoli precedenti avevano imposto, allo stesso modo ogni nuovo strumento ha la possibilità di dar luogo a rivoluzioni della stessa portata. Un'altra maniera di raccontare questa vicenda è narrare i modi con cui gli strumenti hanno esonerato l'uomo da alcune esperienze, automatizzandole e lasciandogli dunque tempo libero per fare altro, per vedere da prospettive differenti il mondo in cui egli vive. Se i primi strumenti tecnologici erano progettati e costruiti a somiglianza dell'organo umano che dovevano sostituire, in conformità con questo o per agevolarlo e farlo essere maggiormente efficace, oggi l'automatismo ha raggiunto un livello differente che è quello della immaterialità del software che anima tutti gli strumenti e che sembra essere all'origine di quella che comunemente è avvertita come la rivoluzione del digitale. È avvenuto dunque un salto, una cesura che dalla meccanica ha condotto alla cibernetica, dai meccanismi ai bit, dal tangibile all'immateriale: ovviamente tutto ciò ha radicalmente influenzato e modificato i modi dell'esperienza e dunque anche l'uomo stesso, poiché egli è il frutto delle proprie azioni e dell'interazione con il suo ambiente. Si è inoltre verificato un altro mutamento: esperienze che prima dell'avvento dell'informatizzazione diffusa avvenivano con modalità differenti e specifiche si sono via via andate omogeneizzando: davanti allo scher-



Il bisogno di fotografare

mo di un computer si svolgono infatti ormai differenti attività mediate tutte dal software; questo è l'elemento che crea il discrimine tra le diverse esperienze e non è più richiesta una specifica abilità oltre a quella di saper utilizzare al meglio il programma, troppo spesso inoltre come utenti passivi. Infine tali strumenti sono divenuti anche i media delle esperienze non legate all'ambito lavorativo, quelle ludiche e di intrattenimento, eliminando definitivamente il discrimine tra i due contesti: è dunque possibile affermare che il modo specifico con cui oggi si fa esperienza è quello dello strumento informatico animato dall'interno da un software.

Date queste premesse è ovvio che comprendere il software significa comprendere i modi con cui si conducono le esperienze e che queste sono strettamente influenzate dalla logica secondo cui i software sono strutturati: tuttavia la prima domanda che questa stretta interdipendenza suscita – e che forse è la domanda fondamentale della nostra epoca che appare spesso sotto altre forme – è quella relativa alla qualità dell'esperienza, alla profondità di essa e alla possibilità che essa sia ancora fonte di conoscenza e arricchimento per l'uomo. È insomma, in maniera ancora più radicale per le condizioni limite che si sono delineate più sopra, la stessa questione che ha animato i primi decenni del Novecento e che Walter Benjamin ha esemplarmente riassunto in *Esperienza e povertà*: se la contemporaneità si caratterizza per la «povertà dell'esperienza», quale «valore ha allora l'intero patrimonio culturale, se proprio l'esperienza non ci congiunge a esso?». Ci si trova forse in un periodo di barbarie, nel quale l'unica soluzione praticabile è quella di «ricominciare da capo»? Se la sensazione che sempre più spesso si accompagna all'utilizzo dei media digitali oscilla tra l'immotivata euforia e l'apparente onnipotenza accompagnata dalla perdita di un senso finale, diviene comprensibile la tendenza diffusa a «essere esonerati dalle esperienze»³ ricorrendo a modalità fondate sulla virtualità e sulla simulazione: ma è proprio così? Oppure si tratta di prendere atto di una svolta, quella del digitale, e di comprenderne la *ratio* elaborando appropriati strumenti teorici?

³ W. Benjamin, *Erfahrung und Armut*, in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., Band II/I, pp. 213-219 (I ed.: «Die Welt im Wort» 10 [1933]); trad. it. di F. Rella, *Esperienza e povertà*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, pp. 364-369, qui pp. 364-365.



L'ecosistema digitale

L'eccessiva delega agli strumenti apparentemente infatti ha reso l'azione dell'uomo maggiormente performante, lo ha reso capace di adempiere a compiti che non avrebbe mai potuto svolgere, gli ha dato la possibilità di conoscere e vivere situazioni che non avrebbe mai potuto scoprire; eppure inevitabilmente a questo stato di cose si accompagna la sensazione di aver perduto qualcosa che per secoli aveva caratterizzato in maniera specifica l'uomo e la cui scomparsa lo ha reso in fin dei conti meno uomo. Lo strumento informatico ha assunto infatti una tale centralità nell'organizzazione e nella determinazione dell'esperienza che quasi si sta perdendo la capacità di fare in prima persona, senza la mediazione dello strumento informatico, ogni tipo di esperienza, anche quelle che non richiederebbero quel supporto: piuttosto che condurre l'esperienza spesso si assiste a un soggetto che è guidato e totalmente assoggettato allo strumento fino all'oblio dell'esperienza diretta stessa. L'automazione insomma può influire in maniera negativa sulle prestazioni del soggetto, che diviene un semplice utente: la conseguenza principale è che si modificano anche i modi di agire e imparare e, in ultima analisi, le modalità stesse con cui ci definiamo uomini.

È sotto gli occhi di tutti come oggi il software e i computer sono in grado di svolgere attività molto complesse e articolate, in molti casi anche interagendo con l'ambiente e rispondendo agli stimoli da esso provenienti in maniera intelligente; l'apporto dell'uomo si limita, nell'interazione con la macchina, a inserire i dati e ad attendere la risposta: il computer svolge quindi la parte qualificante del lavoro mentre l'utente è un passivo ricettore dei dati e delle valutazioni che il computer ha svolto, fiducioso delle sue capacità sino a volte a non essere in grado di scoprire quando la macchina sbaglia. L'automazione dunque può far correre il rischio di ricevere delle informazioni che tuttavia non si sedimentano in conoscenze effettive poiché non sono ottenute in maniera diretta e lineare: piuttosto che fare esperienza in prima persona deleghiamo il computer e crediamo ciecamente nella sua capacità di giudizio. Tutto ciò è ancora più importante perché negli ultimi anni il ritmo di innovazione e di informatizzazione è cresciuto a dismisura apportando cambiamenti che in epoche precedenti avvenivano con il susseguirsi delle generazioni e che oggi invece avvengono nel breve svolgersi di pochi anni. Ma fino a che punto la delega al software e al computer può indurre un miglioramento



Il bisogno di fotografare

dell'esperienza e della vita? Qual è il limite oltre cui gli strumenti diventano dominatori degli utenti e questi ultimi diventano passivi esecutori della volontà delle macchine? Come mediare tra velocità e produttività da un lato e necessità di mantenere attivo l'utente che, facilitato dal computer nello svolgere un compito, tende a delegare a scapito dell'acquisizione di una vera conoscenza? Avere esperienza della realtà infatti prevede un commercio attivo con questa, una soglia di attenzione e di attività che spesso il computer assopisce a discapito della profondità dell'esperienza: si conducono esperienze apparentemente più performanti ma che in realtà non incidono fino in fondo sul soggetto; viene a perdersi la dimensione reale del fare e si separa la dimensione dei mezzi da quelli del fine. I risultati così ottenuti sono sì facili da raggiungere ma la loro acquisizione è effimera e di scarsa rilevanza per l'accumulo della conoscenza e il reale progresso.

Un esempio può rendere più chiari i termini in questione e, nel contempo, evidenziare l'influenza sul quotidiano che riveste tale stato di cose: basti infatti pensare alla sempre maggiore diffusione delle automobili con il cambio automatico. La prima sensazione per chi è abituato alla guida di vetture con il cambio manuale è di spaesamento, di essere privati della bellezza della guida; quando inoltre i programmi di assistenza alla guida sono particolarmente sofisticati si ha quasi la sensazione di divenire strumenti gestiti dalla stessa vettura e di limitare il proprio intervento a ruoli e funzioni marginali. Eppure nel traffico cittadino, incolonnati per decine di minuti facendo pochi metri per volta è comodo liberarsi dalle incombenze di inserire e disinserire di continuo la prima e la seconda marcia, di premere la frizione; è comodo avere un supporto che consente di scaricare l'autista da inutili responsabilità e attenzioni. Immagino che sui forum on line esista una sorta di guerra di religione tra apocalittici e integrati del cambio: ma la domanda di fondo, più generale e complessa poiché investe in pieno le capacità cognitive, il sapere e il saper fare e di conseguenza i modi di esperire e vivere, riguarda il nuovo e necessario equilibrio tra ciò che per secoli abbiamo fatto "manualmente" e ciò che oggi invece non facciamo più – e spesso non siamo più capaci di fare – per la delega allo strumento tecnologico. Qual è dunque la differenza tra le azioni o le esperienze condotte direttamente e quelle condotte per mezzo di strumenti tecnologici? Apparentemente non vi



L'ecosistema digitale

è alcuna differenza tra un testo scritto con una macchina per scrivere e uno scritto con un computer, tra un libro cartaceo e un e-book: ep- pure anche se il risultato è lo stesso, i modi di utilizzo, di produzione, di condivisione, ecc., in una parola l'esperienza, sono profondamente diversi. Se infatti una prima e assolutamente generale definizione di computer potrebbe essere quella di macchina capace di organizzare le proprie abilità e competenze in funzione del compito che deve risolvere, si tratta di comprendere quali abilità e competenze è possibile delegare allo strumento informatico, quali modalità di organizzazione del sapere sono specifiche di questo e quali invece rimangono appannaggio proprio dell'uomo. Ci troviamo di fronte all'annoso problema del rapporto tra intelligenza umana e intelligenza artificiale: escludendo l'ipotesi di una sostituzione dell'artificiale, è piuttosto in questione la simbiosi uomo-macchina, cioè quella specificità propria dell'essere umano che è l'utilizzo di strumenti tecnologici sempre più evoluti per rispondere a nuove e inedite esigenze di adattamento alla realtà che produciamo.

Già colui che è considerato il padre dell'informatica, John von Neumann, si era posto il problema del rapporto esistente tra intelligenza umana e intelligenza artificiale, cercando di sfruttare tutti i requisiti della prima per sviluppare la seconda: la domanda di fondo che si pose von Neumann è in che modo ed entro quali limiti le attività computazionali del cervello possono essere utili per produrre intelligenze artificiali e dunque quali caratteristiche specifiche del cervello possono essere poste alla base della creazione di altri tipi di intelligenze. Una summa completa e chiara di questi problemi è raccolta nelle lezioni *Computer e cervello* che l'università di Yale commissionò a von Neumann nel 1955: il paragone tra cervello e computer porta infatti a sorprendenti analogie e, nel contempo, a comprendere sino in fondo le differenti logiche di funzionamento; queste due sono tuttavia le condizioni base per uno sviluppo armonico delle due intelligenze che si opponga a una sterile contrapposizione o a un altrettanto sterile predominio dell'artificiale sul naturale. Il punto di partenza dichiarato dal matematico è infatti di descrivere il funzionamento del computer e quello del cervello in maniera comparativa al fine di sviluppare una corretta sinergia tra i due: descritto il funzionamento della macchina digitale e la logica binaria che presiede a questo funzionamento, von Neumann osserva che anche per il sistema nervoso «il suo funzionamento è *prima facie* digitale» poiché «l'assenza



Il bisogno di fotografare

di un impulso rappresenta quindi un valore (per esempio, la cifra binaria 0) e la sua presenza rappresenta l'altro valore (diciamo, la cifra binaria 1)⁴. Tuttavia non è sufficiente arrestarsi a questa analogia poiché non rende chiara la differente modalità di funzionamento dei due modelli di intelligenza; infatti è vero che così come un neurone risponde a uno stimolo e «può accettare ed emettere soltanto entità fisiche ben definite, gli impulsi»⁵, allo stesso modo funziona un elemento di una macchina digitale; eppure confrontando la velocità di reazione di un neurone e un transistor, nota ancora von Neumann, il secondo è considerevolmente più rapido e quindi efficiente; se infine si valutano il volume e la dissipazione di energia, i neuroni risultano maggiormente efficienti rispetto ai componenti artificiali. Ne consegue che il funzionamento dei due sistemi è differente poiché il sistema naturale – quello nervoso – «tenderà a raccogliere il maggior numero possibile di elementi logici (o informativi) simultaneamente e a elaborarli simultaneamente» e quindi «i grandi ed efficienti automi naturali è molto probabile che siano altamente *paralleli*»; di contro «un automa artificiale di grandi dimensioni ed efficienza organizzato (come una grande macchina di calcolo moderna) è più probabile che esegua operazioni in successione – una alla volta o comunque non troppe alla volta» quindi i grandi elaboratori tenderanno a essere «molto più *seriali*»⁶.

Di conseguenza in base a queste analogie e differenze, sulla scia di quanto affermato da von Neumann è possibile sostenere che grazie alla plasticità cerebrale l'uomo è capace di andare oltre nella produzione di intelligenze artificiali rispetto agli orizzonti che a metà degli anni Cinquanta del secolo scorso erano sotto gli occhi del padre dei computer moderni; eppure tali prospettive sono sviluppabili esclusivamente se si connettono i due tipi di intelligenza, senza eliminarne le differenze ma sfruttando piuttosto le specifiche peculiarità di ognuna di esse. Tale atteggiamento consente quindi di ripensare ancora una volta il ruolo dello strumento digitale come naturale sviluppo dei modi con cui l'intelligenza dell'uomo deve ristrutturare i propri modelli cognitivi e organizzare la conoscenza e le esperienze.

⁴ J. von Neumann, *The Computer & the Brain*, Yale University Press, New Haven 1958; trad. it. di P. Bartesaghi, *Computer e cervello*, il Saggiatore, Milano 2014, pp. 96, 99.

⁵ Ivi, p. 100.

⁶ Ivi, p. 107.



L'ecosistema digitale

Il tema di fondo da prendere in considerazione è quello di quali sono gli effetti reali dell'uso sempre più ubiquo e pervasivo della tecnologia digitale: è evidente che la mediazione degli *smart objects* è inarrestabile e di conseguenza è inedito il modo di fare esperienza del reale, soprattutto per i vincoli – evidenti e nascosti – che questi oggetti impongono. La situazione è complicata ancor di più dal fatto che questi mutamenti tecnologici sono accompagnati, e molto spesso determinati, da fattori economici: questi sono sovente gli elementi determinanti che impongono i cambiamenti e che di conseguenza modificano l'orizzonte dell'esperienza fino a trasformare radicalmente i comportamenti e le relazioni sociali. L'altro grande cambiamento che avviene quotidianamente innanzi ai nostri occhi è quello della comunicazione, della connessione tra individui e dei modi di acquisire e condividere le conoscenze in un'epoca in cui si è connessi alla rete in maniera permanente: grazie alla possibilità di creare inedite forme di collaborazione accanto alle grandi industrie e ai grandi gruppi di ricerca, assumeranno un ruolo sempre più importante i gruppi autorizzati e quelli marginali che operano in maniera autonoma sfruttando fino in fondo le nuove potenzialità degli strumenti tecnologici (basti pensare agli hacker nel loro significato originario e a quanto siano stati fondamentali per lo sviluppo dei software⁷).

La tecnologia e i suoi strumenti sono in fin dei conti il risultato di una specifica visione del mondo, di una sua messa in forma che nella contemporaneità si caratterizza per il legame inscindibile di scienze, tecnologia, politica, economia, società, logiche di potere e di controllo: quanto aveva già descritto Benjamin nei *Passages* si è ulteriormente complicato ed è divenuto caratteristica peculiare della contemporaneità.

Un'interessante soluzione per ripensare l'intreccio indiscernibile di naturale e tecnologico è quella avanzata da Bruno Latour a partire dalla presa di coscienza che da sempre l'uomo ha prodotto degli "ibridi" di natura e cultura e che questa è una sua caratteristica peculiare: tale strategia consente a Latour di evidenziare come la distinzione di due (o più) culture sia una peculiarità soltanto della

⁷ Per un'interessante analisi delle culture hacker e delle loro logiche cfr. V. Campanelli, *Remix It Yourself. Analisi socio-estetica delle forme comunicative del Web*, CLUEB, Bologna 2011.



Il bisogno di fotografare

modernità, della riorganizzazione del sapere settecentesca e dunque di proporre anche una più articolata sinergia tra uomo e strumenti tecnici in un'epoca di «ibridi che disegnano guazzabugli di scienza, politica, economia, diritto, religione, tecnologia e letteratura» in cui «ogni giorno natura e cultura vengono rivoltate da cima a fondo»⁸. Al di là dell'obiettivo specifico di Latour di mettere in evidenza come vi sia nella stessa idea di modernità una contraddizione derivante dalla mancata accettazione degli ibridi come oggetti che attingono contemporaneamente alla natura e alla cultura e quindi da una inefficace elaborazione teorica che il contemporaneo deve necessariamente affrontare, ai fini della presente analisi è interessante notare che per essere veramente “moderni” nell'accezione del filosofo francese è imprescindibile comprendere la natura di questi oggetti ibridi in un lavoro di «“traduzione”, un miscuglio tra tipi di esseri affatto nuovi, ibridi di natura e cultura»⁹ e uno complementare di critica (nei termini di Latour “depurazione”) volti a prendere atto della situazione e a costruire una efficace struttura teorica capace di renderne conto. La modernità in questo senso è dunque caratterizzata dall'«irruzione degli oggetti nei collettivi umani, con tutte le manipolazioni e le pratiche che questi ultimi richiedono»¹⁰ e di conseguenza è indispensabile rendere conto di queste inedite modalità di esperienza: esse sono sotto il segno della connessione a rete, di un sapere che non si veicola più in maniera lineare né per via verticale bensì per inedite connessioni e nuove forme mettendo a disposizione del soggetto che esperisce possibilità infinite che tuttavia tendono a generare una situazione caotica e di difficile comprensione.

Si tratta dunque di comprendere quale possa essere la condizione specifica della nostra epoca, come questa condizione regola l'esperire e dunque qual è lo spazio per la conoscenza: la modernità sembra infatti aver rescisso tutti i ponti con la tradizione e di conseguenza reso l'uomo incapace di condurre una reale esperienza e di avere un'idea completa del mondo. Raffaele La Capria ha ben descritto questa si-

⁸ B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris 1991; trad. it. di G. Lagomarsino, *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, Elèuthera, Milano 1995, p. 13.

⁹ Ivi, p. 22.

¹⁰ Ivi, p. 35.



L'ecosistema digitale

tuazione, evidenziando l'emergere di un «*concettualismo degradato di massa* che trasforma ogni cosa sensibile in un'astratta formulazione intellettuale, e credendo di "aggiornarsi" si aliena all'esperienza»¹¹ e rende privo di significato il senso comune, incapace di rendere conto del reale. Per certi aspetti è il risvolto della medaglia di quanto Walter Benjamin evidenziava in *Esperienza e povertà* nel 1933; tuttavia l'aspetto interessante che evidenzia lo scrittore napoletano è la perdita di valore che la contemporaneità impone al senso comune. Infatti soltanto il senso comune nella nostra epoca si trova fin troppo spesso superato dall'evidenza dei fatti e subisce una messa in scacco¹²: in nome dell'assoluto obbligo di essere moderni, di essere tecnologicamente moderni, si cede al conformismo e al populismo che priva la diretta esperienza sensibile di valore a vantaggio di modi e forme largamente condivisi ma privi di fondamento sulla personale esperienza. Si opera una continua ma indebita concettualizzazione che dimentica l'uso del senso comune, che priva di ogni naturalità l'esperienza e che la caratterizza per il suo aspetto artificiale: l'esperire diventa schiavo dei concetti e non riconosce più l'immediato dato sensibile, quello che si conosce modifica a tal punto il modo di esperire sino a produrre una forzatura e un'alterazione; la necessaria cultura, il bagaglio di conoscenze, che deve accompagnare l'esperire, sono sacrificati a vantaggio della specializzazione, tuttavia una «specializzazione da indottrinamento, ma talmente assimilata da invadere e alterare la sfera della sensibilità impoverendola più che arricchendola»¹³. Nuovo, novità, innovazione, giovinezza divengono valori assoluti, parole d'ordine capaci, per chi se ne fa scudo, di porli dal lato della modernità e dunque della ragione, di eliminare l'incertezza a vantaggio di una chiarezza specifica del progresso. Tuttavia è necessario un differente atteggiamento, un ritorno all'esperienza con la presa di coscienza delle sue caratteristiche e, perché no, dei suoi intrinseci limiti: i fatti così come sono oggetto della nostra esperienza e delle necessarie forme

¹¹ R. La Capria, *La mosca nella bottiglia. Elogio del senso comune*, Rizzoli, Milano 1996; ora in Id., *Opere*, Mondadori, Milano 2003, pp. 1385-1463, qui p. 1391.

¹² L'esempio principale di La Capria è il contrasto tra il nostro esperire e i dati della scienza (per esempio nel caso della rotondità della terra): anche se sappiamo che la terra è rotonda, quotidianamente continuiamo a percepirla piatta.

¹³ Ivi, p. 1396.



Il bisogno di fotografare

di mediazione che questa deve assumere. Il senso comune in questa circostanza deve essere il senso del limite: fino a che punto infatti fidarsi di questo contro, per esempio, le evidenze della scienza e la sua capacità di sintesi? L'immagine a cui ricorre La Capria è efficace per evidenziare la caratteristica peculiare della nostra epoca: fin troppo spesso ci si trova in una situazione di non libertà di difficile comprensione, come una mosca all'interno di una bottiglia che deve trovare la via di uscita per riconquistare la libertà. La mosca, per riuscire nel suo scopo, deve, dall'interno, comprendere la forma che la tiene in trappola facendo uso della propria immaginazione: solo così riacquisterà la libertà, la libertà di volare via dove vuole lei, anche sbagliando ma tuttavia assecondando la propria scelta.

Ancora una volta si tratta di comprendere come mantenere le corrette proporzioni nell'ibrido di natura e cultura, natura e tecnologia, tra i saperi umanistici e quelli scientifici che sembrano dominare la nostra epoca che esalta i secondi senza lasciar spazio ai primi: per far ciò è necessario comprendere come le scienze, le tecniche si intrecciano con la dimensione della cultura, dell'esperienza e del quotidiano; come in realtà l'esperienza è il luogo in cui queste differenti dimensioni in apparente contraddizione e contrasto si dispiegano concretamente dando luogo alla complessità che caratterizza la contemporaneità. Ancora Latour è utile per comprendere dunque che quella che appare come una «cesura tra le scienze e il resto dell'esistenza» è più proficuo intenderla per mezzo delle «nozioni di *deviazione* e di *composizione*» per cui «un corso d'azione è sempre *composto* da una serie di *deviazioni* la cui interpretazione successiva definisce, in seguito, uno *spostamento* che dà la misura della traduzione»¹⁴. Dunque nell'azione e nell'esperienza, nei media che le consentono si attua una sorta di trasformazione, di ibridazione che riduce e modifica le differenze dando luogo a inedite combinazioni che consentono il concreto dispiegamento dell'agire: è possibile così comprendere come agiscono insieme l'ambiente, la tecnologia, lo spirito dell'epoca e come questi siano intrecciati e non comprensibili in un'ipotetica dimensione autonoma. E tale sviluppo non è mai lineare o diretto bensì sempre frutto dell'intreccio (a volte inestricabile) di

¹⁴ B. Latour, *Cogitamus. Six lettres sur les humanités scientifiques*, La Découverte, Paris 2010; trad. it. di R. Ferrara, *Cogitamus. Sei lettere sull'umanesimo scientifico*, il Mulino, Bologna 2013, pp. 33-34.



L'ecosistema digitale

queste differenti dimensioni e dunque dei loro compromessi: il risultato è un inscindibile intreccio di soggetto e oggetto che consente l'esperienza, tale che l'oggetto viene incorporato dal soggetto, divenendone una protesi e a lungo andare un elemento naturale; il soggetto dunque si avvicina sempre più ai propri oggetti.

2. Esperienze in digitale

È evidente dunque che il ruolo fondamentale di organizzare gli elementi di questa inedita relazione è svolto dai media nel loro intrecciarsi, nel loro atto di mediazione: «gli eventi della nostra cultura mediata sono costituiti da una combinazione formata da soggetto, media e oggetti, combinazione che non può sussistere nelle sue forme disaggregate. In questo senso, non esiste nulla prima di o al di fuori dell'atto di mediazione»¹⁵. Ciò che è quindi basilare e assolutamente differente dalle forme precedenti di mediazione è l'impossibilità di considerare il soggetto separato e distinto dallo strumento di mediazione, di organizzazione e produzione del reale. Già Marshall McLuhan aveva evidenziato che «tutti i mezzi di comunicazione sono estensione di una qualche facoltà umana, psichica o fisica» e dunque «alterando l'ambiente, evocano in noi sintesi uniche di percezioni sensoriali»¹⁶: ogni tecnologia amplifica o minimizza (a volte fino alla estinzione) un organo o una facoltà, dando contestualmente luogo a nuove relazioni con il mondo, con gli strumenti e rendendo possibili nuove esperienze. Così l'alfabeto fonetico ha dato luogo a un mondo che «favori e promosse l'abitudine di percepire ogni ambiente in termini visivi e spaziali, soprattutto in termini di spazio e tempo uniformi, c,o,n,t,i,n,u,i e c-o-n-n-e-s-s-i»¹⁷ che hanno determinato la razio-

¹⁵ J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, London 1999; trad. it. di B. Gennaro, *Remediation. Competizione e integrazione tra vecchi e nuovi media*, Guerini, Milano 2002, p. 85.

¹⁶ M. McLuhan, Q. Fiore, *The Medium is the Massage*, Random House, New York 1967; trad. it. di N. Locatelli, *Il medium è il massaggio. Un inventario di effetti*, Corraini, Mantova 2011, pp. 26, 41.

¹⁷ Ivi, p. 44. Per favorire la leggibilità, rispetto entro certi limiti l'impostazione grafica del testo a cui rimando nella sua interezza per la corretta comprensione delle intenzioni dei due autori: la realizzazione grafica del testo (immagini, font, organizzazione spaziale) è infatti parte fondamentale della teoria proposta.



Il bisogno di fotografare

nalità e la visività occidentali che hanno caratterizzato per millenni la nostra storia: ma è fuori discussione che tale situazione oggi vive un momento di cesura che richiede una forte riorganizzazione teorica. Si è infatti passati da una situazione con un punto di vista fisso, determinato (esemplificato dalla prospettiva centrale rinascimentale) a una priva di centro e di staticità, frammentaria e multifocale: un nuovo ambiente che non è più completamente esperibile con i tradizionali criteri, familiari sino a sembrare naturali; esso richiede uno sforzo di ristrutturazione radicale dell'esperienza che deve tenere insieme differenti forze centrifughe spesso in contrasto tra loro.

È necessaria dunque una nuova educazione all'esperienza in cui «pensiero e azione sono più vicini e il coinvolgimento sociale [è] più grande»¹⁸ in una rete che si caratterizza principalmente per la simultaneità e la reciprocità che si creano tra gli utenti coinvolti; se infatti l'oggetto che oggi maggiormente caratterizza la quotidianità è senza dubbio il computer – sia esso sotto forma di pc, tablet, smartphone, ecc. – e questo è determinato dal software che lo fa funzionare e che definisce i modi dell'esperienza dell'utente, allora comprendere gli oggetti digitali significa comprendere il software in ogni sua dimensione: la sua progettazione, le opportunità che crea, i vincoli che impone e che di conseguenza consentono un utilizzo consapevole di questi oggetti.

Non è quindi sufficiente affermare semplicemente che la principale peculiarità che accomuna buona parte degli oggetti che caratterizzano la nostra epoca è la loro natura tecnica; in maniera ancora più precisa è possibile affermare che gli strumenti tecnologici assurgono al ruolo di specifici oggetti della contemporaneità capaci di essere esemplari del nuovo rapporto soggetto-oggetto; questi oggetti infatti non rivelano soltanto questa relazione ma sono capaci di indicare in maniera più generale il nuovo ruolo che la tecnologia ha assunto nella nostra società e dunque di riallacciare il legame con l'antica idea di *téchne* e con l'abilità di cui necessita la loro produzione; infine essi hanno un'imprescindibile dimensione estetica la cui natura è determinante per la loro completa comprensione. L'intreccio di questi differenti aspetti è paradigmatico per capire in maniera corretta il ruolo che questi specifici oggetti hanno

¹⁸ Ivi, p. 157.



L'ecosistema digitale

assunto ai nostri giorni, primo fra tutti il computer, considerato non solo come oggetto onnipresente nel quotidiano ma anche come manifestazione fisica del software che dall'interno gli dà vita attraverso la sua interfaccia: il computer è divenuto l'oggetto quotidiano per antonomasia e il prototipo su cui si modellano tutti gli altri rapporti tra soggetto e oggetti di uso quotidiano.

Infatti il Novecento ha messo in rilievo come l'esperienza, a causa del nuovo ruolo della tecnologia, possa subire una progressiva perdita di senso, una difficoltà a rendere conto del reale e a essere realmente fonte di conoscenza; tuttavia «l'evoluzione dell'intelligenza e l'intelligenza dell'evoluzione evidenziano principi comuni, dei quali la vita è al tempo stesso la causa e il risultato»¹⁹. In base a ciò è quindi possibile indicare alcune attuali tendenze e svolgere alcune considerazioni capaci di intrecciare questi temi in maniera proficua: la domanda principale da porsi è relativa ai modi in cui l'analisi degli strumenti che incarnano le tecnologie può rendere conto dell'inedito ruolo che rivestono i nuovi strumenti tecnologici presenti nella nostra quotidianità e la tecnologia che li ha prodotti. Inoltre è necessario tener presente che l'odierno rapporto con gli oggetti e gli strumenti che popolano il quotidiano, e con i computer nello specifico, non è necessariamente indice di una patologia anche se è radicalmente differente da quello che è stato per millenni, dall'ominazione a oggi: esso è una "normale e naturale" evoluzione del rapporto uomo-strumento poiché tale rapporto, nelle sue costanti e nelle sue varianti, è lo specifico modo con cui l'uomo ha condotto il suo percorso evolutivo e che nel Novecento ha subito un mutamento di paradigma così radicale da richiedere un ripensamento dei classici modi di dar conto dell'esperienza. Nota a tal proposito Maurizio Vitta che, nel passaggio all'età postindustriale e postmoderna, ci si trova di fronte al «cambiamento delle *forme* che queste età rappresentano ed esprimono»: pertanto le rappresentazioni dei media digitali «si pongono su un piano di parità rispetto all'oggetto reale, facendo dell'apparenza un essere dotato di una verità propria, la cui origine va ricercata nella tecnologia che le

¹⁹ G.B. Dyson, *Darwin Among the Machines*, Perseus Books, Reading, MA 1997; trad. it. di A. de Lachenal, *L'evoluzione delle macchine. Da Darwin all'intelligenza globale*, Raffaello Cortina, Milano 2000, p. 46 (citazione leggermente modificata).



Il bisogno di fotografare

produce»²⁰. Gli oggetti che dunque definiamo *smart* – e che poniamo come emblematici della nostra contemporaneità – sono principalmente quelli che sono stati progettati non per il semplice svolgimento del loro compito specifico, per le informazioni e le conoscenze che possono fornire né per i modi dell'esperire che possono mediare, bensì sono oggetti che fanno tutto questo ma che hanno in più una capacità: sanno interagire e produrre un nuovo ambiente e quindi nuovi modi di vivere ed esperire, sanno creare nuove connessioni con il reale, sul modello della rete.

Non si tratta semplicemente di sviluppare l'intelligenza artificiale ma è necessario concentrarsi sulla forma e la natura degli oggetti, sull'intreccio tra hardware e software al fine di non soddisfare semplicemente la produzione di seducenti beni di consumo capaci di creare un appagante ambiente artificiale bensì «un mondo a misura d'uomo» cioè un «sistema ecotecnologico»²¹ che non contrapponga natura e tecnologia ma che sia piuttosto in grado di integrarle positivamente. L'obiettivo finale di questo atteggiamento è quindi prestare attenzione nella progettazione degli strumenti tecnologici all'usabilità e all'interazione a cui danno vita con il loro utente consapevoli del fatto che quello che esperiamo e dunque quello che siamo dipende fortemente da essi: questi oggetti devono quindi creare nuovi ambienti sfruttando al meglio l'anima che li informa, il loro software. Ogni dispositivo infatti non solo organizza i modi dell'esperienza potenziando le nostre facoltà o rendendoci possibile qualcosa che altrimenti non lo sarebbe ma soprattutto, in maniera ancora più generale, consente all'uomo di condurre sensatamente la propria esistenza. In maniera che apparentemente può sembrare paradossale oggi il rapporto con gli strumenti tecnologici è diventato necessariamente naturale tuttavia non scevro da una dimensione di sorpresa e dubbi poiché in fin dei conti nel nostro tempo, ancor più che nelle epoche precedenti, abbiamo metabolizzato il nostro rapporto con questi strumenti sino a non potere neanche immaginare di riuscire a condurre un'esistenza degna di tale nome privati di essi; eppure, per la loro

²⁰ M. Vitta, *Il rifiuto degli dèi. Teoria delle belle arti industriali*, Einaudi, Torino 2012, p. 53.

²¹ T.H. Hughes, *Human-Built World. How to Think about Technology and Culture*, The University of Chicago Press, Chicago, IL 2004; trad. it. di L.T. Barone, *Il mondo a misura d'uomo. Ripensare tecnologia e cultura*, Codice, Torino 2006, p. 155 ss.



L'ecosistema digitale

onnipresente e a volte asfissiante ubiquità, non possiamo non favorire di un'esperienza capace di tornare a una dimensione priva di strumenti tecnologici, in un atteggiamento efficacemente definito di "sublime tecnologico": configurata sul celebre modello del sublime naturale di Edmund Burke, tale prospettiva riesce a integrare la meraviglia, il fascino e il terrore che lo sviluppo tecnologico porta con sé: «After centuries of neglect, the sublime – first described in classical antiquity – reemerged in the eighteenth century in tandem with the apotheosis of reason and the advent of industrialization. This broken figure of thought, which permitted both the imagination of an ineffable surplus of emotion and its recontainment, was not based on a perceived opposition between nature and culture...»²².

Dato questo inedito contesto, è necessario riguardare con attenzione al processo che ha portato a questa sorta di dipendenza al fine di comprenderne sino in fondo la natura, evidenziando dunque una sorta di evoluzione non solo dell'uomo ma, in sinergia con l'uomo, anche dei suoi strumenti e quindi delle potenzialità delle sue esperienze. Tuttavia non bisogna assumere posizioni insostenibili di determinismo tecnologico: oggi infatti «la cooperazione fra esseri umani e microprocessori non ha precedenti, ma non per il tipo di legame, quanto per rapidità e vastità. La vita ha preso le mosse evolvendo, a dispetto di tutti gli svantaggi, a partire da semplici aggregati di molecole semplici verso associazioni complesse di molecole complesse, e ha formato una prolifica ecologia molecolare che alla fine ha portato alle cellule viventi. [...] E ora, con la coalescenza di elettronica e biologia, stiamo formando un organismo collettivo complesso, composto da intelligenze individuali, gestito non alla velocità con cui procedono le leggi in parlamento, bensì a quella della luce». Di conseguenza bisogna pensare l'evoluzione della tecnologia e gli strumenti che essa produce all'interno del più articolato e universale processo evolutivo senza tuttavia operare illecite sovrapposizioni: esistono però tra i due processi delle analogie, la cui evidenziazione risulta utile per comprendere le forme e le funzioni che gli oggetti tecnologici stanno assumendo oggi. Se infatti è vero, come sostiene lo storico della scienza George B. Dyson, che «il gioco della vita vede tre partecipanti

²² D.E. Nye, *American Technological Sublime*, The MIT Press, Cambridge, MA 1994, p. 282.



Il bisogno di fotografare

seduti allo stesso tavolo: esseri umani, natura e macchine. Io sto decisamente dalla parte della natura, ma ho il sospetto che quest'ultima stia dalla parte delle macchine»²³, è allora necessario comprendere come e in che modi ha luogo la inevitabile connessione tra uomo, macchine e natura.

Il computer è l'esempio più evidente per dimostrare quanto sino a ora sostenuto poiché testimonia con la sua genesi, con le forme che assume e le funzioni a cui dà luogo la reciproca influenza tra uno strumento e le sue funzioni, tra ciò che con esso si può fare e il modo in cui esso può svolgere tali funzioni: la sua architettura determina quindi i modi e le esperienze che possono aver luogo e pone contemporaneamente l'accento sulla interazione che il soggetto ha con lo strumento. A tal proposito, riprendendo l'imprescindibile lezione di John Dewey in *Arte come esperienza*, Maurizio Vitta ha ben evidenziato la nuova dimensione tecnica dell'estetica, una dimensione che deve necessariamente tener conto dei modelli progettuali che presiedono all'ideazione dell'oggetto artistico, sostenendo che «ciò che si attua è piuttosto la vita stessa, manifestata e rappresentata dai gesti, dai sentimenti, dagli appetiti, ma anche dall'agire, dal muoversi, dal comunicare, dal produrre, i cui strumenti sono per l'appunto assicurati dalle arti industriali grazie all'incarnazione dell'intelligenza nella tecnica»²⁴. Detto in altri termini, si attua una nuova e inedita modalità di relazione tra forma e funzione: se tali concetti vengono infatti intesi in maniera integrata è possibile comprendere come l'uomo e i suoi strumenti seguano un comune processo evolutivo che tiene conto ed è determinato nel contempo dai modi con cui l'organismo agisce nell'ambiente per mezzo delle proprie specifiche peculiarità.

La prospettiva qui assunta consente di conseguenza di evidenziare come le macchine tecnologiche siano creatrici di ambienti e che quello in cui oggi noi conduciamo le nostre esperienze degli/con gli oggetti quotidiani è prodotto da questi stessi oggetti; tuttavia non ci troviamo in una situazione di totale estraneità bensì nella necessità di riarticolare i modelli e le forme dell'esperire in relazione ai nuovi vincoli posti dalla tecnologia. Vediamo dunque come questa situazione

²³ G.B. Dyson, *Darwin Among the Machines*, cit., pp. 38, 11.

²⁴ M. Vitta, *Il rifiuto degli dèi*, cit., p. 77.



L'ecosistema digitale

trova specifica incarnazione nel computer: la riflessione di Lev Manovich è su tale punto esemplare poiché prende le mosse dalle novità che i media digitali hanno imposto ma è nel contempo capace di non rescindere tutti i ponti con la tradizione. Preso atto infatti che, benché la computerizzazione della cultura abbia trasformato radicalmente il nostro modo di fare esperienza, è necessario tuttavia ricordare che l'arte è sempre andata a braccetto con le nuove tecnologie e gli artisti spesso hanno visto prima degli altri le potenzialità euristiche di queste. Il computer è innanzi tutto un mezzo espressivo, un medium che, a differenza delle precedenti rivoluzioni tecnologiche, si è imposto insieme alla consapevolezza del significato della digitalizzazione: questa infatti comporta in prima istanza l'emergere di nuovi modelli di produzione collaborativa, di una distribuzione democratica dei contenuti e di un nuovo tipo di esperienza partecipativa per cui «here is where the aura resides – not in the thing itself but in the originality of the moment when we see, hear, read, repeat, revise»²⁵. Di conseguenza bisogna adottare «un metodo in cui la teoria dei nuovi media non è aprioristica, cioè impostata dall'alto, bensì costruita dal basso»²⁶, metodo che Manovich propone di chiamare “materialismo digitale”, e che ponga come oggetto concreto della propria analisi il quotidiano, tutto ciò che è relativo alla cultura in generale, alla fabbricazione e alla produzione industriale (contrapposto a un esemplare e ormai superato autonomo mondo dell'arte). Termine chiave di questo nuovo universo è allora l'interfaccia del software poiché questa, nelle differenti manifestazioni concrete che assume, agisce sempre come «“rappresentazione” di forme culturali e media precedenti privilegiandone alcuni a danno di altri»²⁷, cioè mediando il nostro rapporto con la realtà: da questa dipende dunque la produzione, la distribuzione e l'esibizione di tutto ciò che oggi è veicolato dal computer. La prima funzione dell'interfaccia è la transcodifica culturale: la trasformazione dei media in dati informatici è infatti la traduzione in un altro formato, si tratta cioè di intervenire sulla logica espressiva di uno

²⁵ D. Davis, *The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995)*, «Leonardo» 5 (1995), pp. 381-386, qui p. 386.

²⁶ L. Manovich, *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge, MA 2001; trad. it. di R. Merlini, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002, p. 27.

²⁷ Ivi, p. 34.



Il bisogno di fotografare

specifico medium; in tale processo, ancor più che per gli altri media, il livello informatico condiziona il livello culturale: «le modalità con cui il computer modella il mondo, rappresenta i dati e ci consente di operare su di essi, le operazioni tipiche di tutti i programmi (ricerca, comparazione, ordinamento sequenziale e filtrazione) e le convenzioni di funzionamento delle interfacce – in sintesi, ciò che si potrebbe chiamare ontologia, epistemologia e pragmatica del computer – influenzano il livello culturale, l'organizzazione, i generi e i contenuti dei nuovi media»²⁸. L'ulteriore passo avanti con il passaggio a livello software richiede inoltre, per la natura specifica del software stesso, un'ulteriore focalizzazione dell'attenzione poiché il grado di transcodifica è ancora maggiore e meno immediato è il rapporto con il reale.

Infatti «l'interfaccia del computer è una sorta di codifica che porta dei messaggi culturali in una varietà di temi»; il codice non è un meccanismo neutrale, influenza i messaggi che veicola e fornisce una determinata visione del mondo agendo inoltre in maniera non trasparente: «l'interfaccia condiziona non solo la concezione che l'utente ha del computer, ma anche ciò che l'utente pensa dei diversi oggetti mediali accessibili grazie ad esso. L'interfaccia impone ai diversi media la propria logica dopo averli privati delle loro distinzioni originarie. Infine, organizzando i dati immagazzinati nel computer in determinati modi, l'interfaccia fornisce delle particolari “mappe del mondo”»²⁹. Un ulteriore elemento da sottolineare è relativo all'ubiquità dell'interfaccia del computer: essa infatti è la forma ordinaria che media sia le esperienze lavorative sia quelle legate al tempo libero, sia quelle quotidiane sia quelle legate alle opere d'arte rischiando di rendere omogenee dimensioni che necessariamente dovrebbero conservare delle distinzioni. L'interfaccia dunque regola il rapporto uomo-macchina e determina in maniera radicale entrambi i termini della relazione imponendo ciò che è lecito fare e ciò che invece è impossibile, prescrivendo ancora di più le modalità con cui l'azione è possibile. Di conseguenza risulta evidente che il cambiamento in atto oggi è al livello del software e che questo modifica decisamente l'hardware di cui è anima e naturalmente opera delle modifiche

²⁸ Ivi, p. 69.

²⁹ Ivi, pp. 90, 91.



L'ecosistema digitale

anche sul soggetto che utilizza questo oggetto; ancor di più è fondamentale notare che il software, a differenza delle macchine industriali, cambia continuamente senza che l'utente ne abbia contezza e «ha sostituito svariate funzioni della fisica, della meccanica e delle tecnologie elettroniche utilizzate nel secolo precedente per creare, ricevere, distribuire e interagire con gli artefatti culturali» sino a diventare «oggi la nostra interfaccia con il mondo, con gli altri, con la nostra stessa memoria e la nostra immaginazione; un linguaggio universale attraverso cui il mondo comunica e un motore universale grazie al quale il mondo si muove». È necessario pertanto interrogarsi su «cosa succede all'idea di "medium" quando gli strumenti che prima erano specifici di ciascun medium sono stati simulati ed estesi al software? Ha senso parlare di media differenti?»³⁰. Il software diviene una sorta di «colla invisibile»³¹ che tiene insieme le differenti dimensioni del mondo di oggi, una sorta di *fil rouge* che impone la propria sintassi, la propria logica, i propri modi di esperire in oggetti apparentemente assai differenti l'uno dall'altro; esso è quell'entità immateriale che opera su un'entità fisica – l'hardware – agendo come un'idea, come un punto di vista su una realtà; è uno specifico modo di affrontare dei problemi in quanto specifico modo di concepire il mondo, di rappresentarsene gli elementi e le relazioni che tra questi intercorrono. Il software, in quanto tentativo di proporre una soluzione rispetto a uno specifico problema o di semplificazione di un compito, è il risultato di una traduzione da parte di chi si è occupato del suo sviluppo di pratiche, convenzioni, valori, bisogni e desideri umani in stringhe binarie manipolabili dalla macchina. Tutto ciò fa sì che il computer sia uno specifico strumento culturale totalmente differente da ogni altro che l'ha preceduto poiché, come hanno evidenziato già nel 1977 gli informatici Alan Kay e Adele Goldberg, è un *metamedium* in quanto capace di condizionare, simulare e trasformarsi in ogni altro *medium* e di conseguenza di essere capace di un'infinita apertura e capacità di rinnovamento sotto il segno dell'ibridazione³²: «the protean nature

³⁰ L. Manovich, *Software Takes Command*, 2010; trad. it. di M. Tarantino, *Software Culture*, Olivares, Milano 2010, pp. 10, 11.

³¹ Ivi, p. 14.

³² Manovich utilizza in maniera appropriata la metafora biologica evidenziando che «l'ibridazione mediale genera nuove specie attraverso la ricombinazione di diversi



Il bisogno di fotografare

of the computer is such that it can act like machine or like a language to be shaped and exploited. It is a medium that can dynamically simulate the details of any other medium, including media that cannot exist physically. It is not a tool, although it can act like many tools. It is the first metamedium, and as such it has degrees of freedom for representation and expression never before encountered and as yet barely investigated. Even more important, it is fun, and therefore intrinsically worth doing»³³. La novità non consiste dunque in una vera e propria invenzione (*ex nihilo*) di inediti sistemi mediali bensì nella produzione di elementi nuovi che interagiscono in maniera originale con l'esistente modificandolo e dando di conseguenza luogo a qualcosa di nuovo.

Ancora una volta la riflessione di Manovich può essere utile per mettere a fuoco la questione e indicare una strategia per raggiungere una sistematizzazione teorica coerente dell'universo del computer e del software, tenendo conto che il nuovo ruolo che questi rivestono investe radicalmente il concetto stesso di forma: «instead of being solid, stable, finite, discrete, and limited in space and time, the new forms are often variable, emergent, distributed, and not directly observable»³⁴. L'attuale situazione si caratterizza infatti per il potenziale dei nuovi media computerizzati e per la loro capacità di produrre nuovi tipi di rappresentazioni e forme, oltre a quella di riconfigurare vecchi media; ricostruendo la contemporaneità in parallelo con la svolta tecnica del Novecento (quella della fotografia, del cinema, delle nuove tecnologie di stampa e dell'architettura) rappresentata in maniera esemplare dal Bauhaus e dal costruttivismo russo, Manovich propone un

DNA mediali» e che quindi è una operazione molto differente dalla semplice multimedialità poiché dà luogo a un'assoluta novità (ivi, p. 85).

³³ A. Kay, *Computer Software*, «Scientific American», 251 (1984), pp. 53-59, qui p. 59. Cfr. inoltre A. Kay, A. Goldberg, *Personal Dynamic Media*, «IEEE Computer» 10 (1977), pp. 31-41; successivamente in N. Wardrip-Fruin, N. Montfort (a cura di), *The New Media Reader*, The MIT Press, Cambridge, MA 2003, pp. 391-404.

³⁴ L. Manovich, *Introduction to Info-Aesthetics*, 2008, pp. 1-8, <http://manovich.net/content/04-projects/060-introduction-to-info-aesthetics/57-article-2008.pdf> (ultimo accesso: maggio 2019), qui p. 6. Per un'esauriente panoramica sulla complessa origine dell'universo digitale cfr. G.B. Dyson, *Turing's Cathedral. The Origins of the Digital Universe*, Pantheon Books, New York 2012; trad. it. di S. De Franco e G. Seller, *La cattedrale di Turing. Le origini dell'universo digitale*, Codice, Torino 2012.



L'ecosistema digitale

«“Bauhaus algorithm”» per cui «the new *information aesthetics* already exists in information interfaces and information tools that we use in everyday life – in short, in *software*. Similarly, I argue that computer applications employed in industry and science – simulation, visualization, and databases – should also be thought of as the new cultural techniques of information society»³⁵; un metodo dunque che sia comparativo e che faccia tesoro dell'esperienza per certi versi analoga dei primi trent'anni del Novecento per comprendere la contemporaneità. Di conseguenza, sostiene Manovich, ci troviamo innanzi a una nuova dimensione di «*aesthetization of information*» che riattualizza i classici slogan dell'estetica industriale novecentesca producendo interfacce, strumenti e oggetti la cui progettazione non è più guidata dal principio di efficienza, bensì essi sono riconfigurati in maniera estetizzante e antropomorfizzati in vista del potenziale emotivo che li possa legare all'utente. La tesi di fondo è dunque che l'emergere e l'affermarsi del software ha radicalmente modificato il modo di fare esperienze poiché trasforma il modo di raccogliere e condividere le informazioni, la forma che esse assumono: comprendere il software significa infatti comprendere le cause e non solo gli effetti che la computerizzazione della realtà ha prodotto, tenendo altresì conto che il nuovo orizzonte delle informazioni digitali produce uno scenario inedito in ogni ambito culturale. Tutto ciò comporta radicali cambiamenti su ciò che possiamo fare e su ciò che facciamo, sugli oggetti che utilizziamo e sui modi con cui li utilizziamo, su come comunichiamo e interagiamo con gli altri, sull'ambiente nel quale viviamo: di conseguenza i modelli culturali esistenti e le preferenze estetiche si modificano e si aprono nuove prospettive. Gli strumenti tecnologici non sono altro che la porta d'accesso alla società dell'informazione, oggetti imprescindibili nell'organizzazione del quotidiano, sia in ambito lavorativo sia in quello dello svago e dell'intrattenimento: «just as a person needs clothing, a computer needs a case to protect its insides and to allow us to enter and manipulate information in a convenient way (that is, a human-computer interface, typically a keyboard and a screen). Text needs to be displayed in ways suitable for us to be able to read it, be

³⁵ L. Manovich, *Info-Aesthetics: Information and Form*, 2001, pp. 1-5, http://manovich.net/content/04-projects/140-info-aesthetics/info_aesthetics.pdf, pp. 1-2, (ultimo accesso: maggio 2019), qui p. 2.



Il bisogno di fotografare

it on a screen, paper, or e-paper. Therefore, although the word “information” contains the word “form” inside it, in reality it is the other way around: in order to be useful to us, information always has to be wrapped up in some external form»³⁶. Di conseguenza è possibile caratterizzare il processo dell’omizzazione come il divenire inventori e produttori di forme, per cui «l’uomo è un essere culturale, il cui sviluppo “naturale” assume forme culturali»³⁷ di cui il computer e il software rappresentano attualmente l’ultimo stadio in quanto specifica modalità di elaborazione e gestione delle informazioni: «In sum, information processing acts both as a force outside a form, so to speak (that is, the new habits of perception, behavior, work, and play), as well as being the very method through which the forms are designed»³⁸.

La particolarità che caratterizza il nostro quotidiano è inoltre quella delle concrete forme ubiquie che le interfacce assumono in specifici oggetti, i cosiddetti gadget tecnologici per esempio: si tratta di conseguenza di ripensare forma e funzione di questi oggetti *smart* alla luce delle considerazioni sulla natura del software sino a ora svolte. Innanzi tutto bisogna che tali oggetti siano abbastanza familiari, una evoluzione di un precedente oggetto con cui abbia modi di uso in comune; successivamente, acquisito il nuovo uso, è possibile produrre qualcosa di realmente nuovo e in fin dei conti dar luogo a un nuovo ambiente per mezzo di questi oggetti intelligenti. Questi sembrerebbero dunque essere gli oggetti specifici prodotti dal nuovo ruolo che il software ha assunto negli ultimi anni: eppure nella natura stessa di questi oggetti c’è ancora qualcosa che sfugge alla comprensione e che, di conseguenza, crea una certa diffidenza, basti pensare alla natura proteiforme della rete che è il risultato più emblematico della digitalizzazione del reale. L’esempio principale che può chiarire questo processo è l’evoluzione dello schermo poiché è possibile evidenziare la connessione con la tradizione e al contempo lo specifico della contemporaneità caratterizzata innanzi tutto da una indifferenziazione degli ambiti in cui si hanno esperienze per mezzo degli schermi e,

³⁶ L. Manovich, *Introduction to Info-Aesthetics*, cit., p. 2.

³⁷ C. Wulf, *Anthropologie. Geschichte, Kultur, Philosophie*, Rowohlt, Reinbeck 2004; trad. it. di T. Menegazzi, M.T. Costa e M. Garabone, *Antropologia dell’uomo globale. Storia e concetti*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, p. 56.

³⁸ L. Manovich, *Introduction to Info-Aesthetics*, cit., p. 3.



L'ecosistema digitale

da ultimo, dal superamento di questa interfaccia a vantaggio di una nuova dimensione: al di là dello schermo "classico" infatti è oggi possibile trovare negli onnipresenti oggetti *smart* l'autentico senso della svolta imposta dai computer.

Lo schermo, dall'invenzione della fotografia e del cinema attraverso i computer e sino ai dispositivi attuali, è stato infatti l'indispensabile interfaccia che ha consentito le principali modalità esperienziali del Novecento; esso ha mediato il nostro rapporto con il mondo sensibile come finestra trasparente; come cornice all'interno della quale comporre i differenti elementi della rappresentazione; come soglia per accedere a un mondo altro; come specchio nel quale riflettersi; come pelle attraverso la quale entrare in contatto con la realtà³⁹. Infine esso è scomparso dando luogo a esperienze mediali in cui il corpo stesso dello spettatore diventa interfaccia incarnata, un ibrido che sfrutta sino in fondo le protesi mediali: dunque può emergere in questo quadro, seguendo l'ottica proposta da Manovich, una prospettiva incarnata negli ultimi anni dall'*interaction designer* poiché è capace di inserirsi nel nesso tra essere vivente e sistemi informatici e proporre un'interazione tra uomo e macchina capace di rendere conto in prima istanza delle esigenze che si manifestano nell'esperienza d'uso dell'oggetto. Tutto ciò è, in ultima analisi, conseguenza dell'«espansione del consumo di attrezzature digitali [... che] distende sull'intero arco della quotidianità l'esperienza di forme, creatività e sensibilità finora impensabili, dando vita a nuove costellazioni estetiche e inattese inclinazioni del gusto»⁴⁰. L'oggetto così prodotto non ha una dimensione stabile e definita ma richiede l'intervento attivo

³⁹ Cfr. Id. *The Language of New Media*, cit., p. 128 ss. Per una panoramica sulla storia degli schermi cfr. F. Casetti *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005 e Id., *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, «Fata Morgana», 4 (2008), pp. 23-40 per l'evoluzione dello schermo cinematografico e M. Carbone, *Filosofia-schermi*, Raffaello Cortina, Milano 2016 che, costruendo una storia filosofica degli schermi, evidenzia come con il mutare di questi mutano radicalmente i modi di vedere e dunque quelli di pensare e fare esperienza. Cfr. inoltre V. Codeluppi, *L'era dello schermo. Convivere con l'invasione mediatica*, FrancoAngeli, Milano 2013 che sottolinea il ruolo centrale che gli schermi hanno assunto nella contemporaneità creando una società aperta alla circolazione delle informazioni ma spesso incapace di discriminare tra di esse e comprenderne la differenza di valori.

⁴⁰ M. Vitta, *Il rifiuto degli dèi*, cit., p. 135.



Il bisogno di fotografare

di un utilizzatore-utente che innerva nell'esperienza il suo corpo e l'oggetto tecnologico dando vita a un'inedita e personale modalità di utilizzo: l'oggetto più che un prodotto è il programma che lo fa funzionare, entro cui sono iscritti i possibili usi seppure secondo una logica del software «ovvero del programma che incastona la libertà d'uso in un inflessibile diagramma di regole e opzioni»⁴¹. Ma prima ancora dell'azione e della logica del software che si impone su questi oggetti e sui loro utilizzatori, è necessario sottolineare come ci sia in prima istanza una sorta di identificazione del soggetto nell'oggetto sino a far sì che quest'ultimo sia l'elemento necessario per la definizione stessa del soggetto che è tale soltanto nel momento dell'uso: un uso che grazie alle possibilità delle infinite personalizzazioni deve tuttavia necessariamente concentrarsi non solo su tutto ciò che è possibile fare ma soprattutto essere sotto il segno della responsabilità e quindi che comprenda anche quello che “si può non fare”.

Su questa sottile linea si gioca quindi il problema dell'identificazione del soggetto per mezzo dell'oggetto, l'autonomia del primo e gli spettri di disumanizzazione che si accompagnano all'altro. Ancora una volta la tradizione dell'antropologia filosofica può essere utile per evidenziare gli aspetti non patologici dell'odierno rapporto con gli oggetti tecnologici e di conseguenza una proficua sinergia in cui l'uomo «non è più utilizzatore di utensili, ma una sorta di momento di innesco nel complesso dei media»⁴²: assunta questa prospettiva, il problema in questione è in fondo quello della definizione e delle potenzialità dell'uomo; la risposta a tale interrogativo è stata, nel corso del Novecento e nel primo decennio del nuovo secolo, troppo spesso delegata alla tecnica e ai suoi oggetti sino all'identificazione dell'uomo con essi. In che termini è possibile oggi una differente risposta?

Innanzitutto sottolineando la dimensione ludica dei nuovi gadget, dimensione che ha strettamente a che fare con l'infanzia: l'osservazione del modo in cui un bambino entra in contatto con i nuovi oggetti della tecnologia in maniera assolutamente spontanea (a diffe-

⁴¹ Ivi, p. 92.

⁴² N. Bolz, *Neue Medien*, in C. Wulf (Hrsg.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Beltz, Weinheim und Basel 1997, pp. 661-678; trad. it. di M. Mezzanzanica, *Nuovi media*, in C. Wulf (a cura di), *Le idee dell'antropologia*, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 670-688, qui p. 670.



renza degli adulti) è frutto di un nuovo modo di produrre cultura e di conseguenza di pensare l'uomo stesso in un'epoca in cui «i programmi hanno sostituito le cosiddette condizioni naturali di possibilità dell'esperienza»⁴³. Al di là del fatto che i tradizionali modi di produrre conoscenza e organizzare l'esperienza non sono mai stati “naturali” ma naturalmente “culturali”⁴⁴, è bene sottolineare come si tratti in fin dei conti di un cambio radicale di paradigma, del passaggio dalla millenaria civiltà del libro a quella digitale, da una civiltà che ormai ci appare come naturale a un nuovo modello euristico di cui ancora non abbiamo compreso le fondamenta teoriche⁴⁵. Alla stessa maniera l'oggetto tecnologico divenuto un feticcio richiede la ristrutturazione del rapporto con il soggetto e l'assunzione della nuova consapevolezza di dovere stare al passo con i tempi senza assumere atteggiamenti apocalittici o meramente entusiastici: bisogna piuttosto porre le corrette domande nelle forme e nei modi appropriati poiché in un'ottica in cui telecomunicazioni e computer si fondono «il più importante compito intellettuale formativo del futuro è perciò il design dei processi integrati dei dati». Di fronte alla potenziale infinità dei dati e

⁴³ Ivi, p. 673.

⁴⁴ A questo proposito Vitta ricorda in maniera appropriata che, in base alla lezione dell'antropologia filosofica – in questo caso specifico le leggi fondamentali dell'antropologia di H. Plessner (*Die Stufen des Organischen und der Mensch*, de Gruyter, Berlin 1928; trad. it. di U. Fadini, E. Lombardi Vallauri e V. Rasini, *I gradi dell'organico e l'uomo. Introduzione all'antropologia filosofica*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 332 ss.): artificialità naturale, immediatezza mediata, luogo utopico – le arti industriali del Novecento sono da intendersi «come risposta naturale alle richieste della natura» (M. Vitta, *Il rifiuto degli dèi*, cit., p. 161).

⁴⁵ Sul punto cfr. per esempio Roncaglia a proposito della quarta rivoluzione degli e-book (dopo il passaggio dall'oralità alla scrittura, dal rotolo al libro con le pagine, dal manoscritto alla stampa) e delle differenti forme non neutrali che i libri hanno assunto nel corso della loro evoluzione: ognuna di esse determina delle possibilità e ne esclude fatalmente delle altre per cui «la storia della 'cultura del libro' è anche la storia del loro sviluppo e della loro progressiva trasformazione» (G. Roncaglia, *La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 40). Sulle modificazioni dei modi di relazione e di gestione dei rapporti nell'epoca della digitalizzazione diffusa cfr. L. Floridi, *Information. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2010; trad. it. di M. Durante, *La rivoluzione dell'informazione*, Codice, Torino 2012 e Id., *The Fourth Revolution. How the Infosphere is Reshaping Human Reality*, Oxford University Press, Oxford 2014; trad. it. di M. Durante, *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*, Raffaello Cortina, Milano 2017.



Il bisogno di fotografare

alla contemporanea tendenza all'obsolescenza di questi diventa necessario «sapere che cosa si sa», cioè produrre una forma coerente, organizzata, significativa: «l'informatica si apre al design. I problemi legati al calcolo e alla programmazione si intrecciano con quelli dell'interfaccia e dell'interazione»⁴⁶. Divengono quindi fondamentali l'organizzazione del sapere e le logiche che presiedono a questa organizzazione; per questo le interfacce dei computer – e più in generale i gadget digitali – per apparire realmente *smart* devono essere in prima istanza *friendly*, devono essere pensate e costruite secondo il principio dello scheumorfismo portando a compimento quanto era implicito nell'affermazione già ricordata della pubblicità della Kodak di inizio Novecento: “Voi premete il pulsante, noi facciamo il resto”. Per troppo tempo tuttavia questo invito è stato la condanna che ha condotto alla contrapposizione tra uomo e strumenti tecnologici, alla delega in bianco alla tecnologia e dunque al rischio – spesso divenuto concreto – della tecnocrazia.

L'atteggiamento diverso figlio dell'*interaction design* e della consapevolezza dei modi in cui il software agisce in background nell'organizzazione delle nostre esperienze è la possibile via di uscita per un uso corretto dei gadget digitali che popolano la nostra quotidianità: il software infatti impone con sempre maggiore pervasività la sua logica per cui è necessaria la comprensione dei suoi modi di funzionamento con l'obiettivo di dar vita a un “design del sapere”. L'interazione tra uomo e computer dunque non deve semplicemente tener conto dell'utente e delle sue esigenze ma deve essere frutto di una progettazione che parta dall'osservazione dei modi con cui vengono utilizzati i sistemi informatici, tenga conto dei modelli mentali di cui gli utenti si servono e che quindi riproponga questi processi nella sua architettura globale grazie a corretti compromessi tra potenzialità del software e facilità di impiego da parte dell'utente medio, soppesando benefici e limiti. Diviene di conseguenza fondamentale comprendere il software che anima il computer, i suoi modi di mediazione dell'azione umana per progettarlo in sintonia con l'uomo stesso al fine di instaurare il necessario dialogo con lo strumento: utilizzare l'oggetto significa infatti sfruttare le capacità del suo software; l'oggetto quindi

⁴⁶ N. Bolz, *Neue Medien*, cit., pp. 679, 681, 682.



L'ecosistema digitale

deve essere progettato consapevolmente in quanto portatore di tutte le potenzialità del software; assumere quest'ottica, sia dal punto di vista di colui che progetta sia di colui che utilizza questo oggetto, significa considerarlo non un semplice gadget bensì un potente strumento necessario per l'organizzazione della nostra esperienza e di conseguenza del nostro modo di essere, della naturale evoluzione dell'uomo poiché questi oggetti incarnano delle potenzialità che soltanto il corretto uso può sviluppare producendo nuovi modi di essere e inedite modalità di azione altrimenti prive di senso.

Il passaggio dalla fotografia analogica a quella dell'epoca del digitale può a buon diritto essere un interessante banco di prova per comprendere la più generale natura dell'ecosistema digitale, anche perché le immagini in digitale sono divenute sempre più presenti e importanti nell'organizzazione e comprensione dei modi di esperire della contemporaneità.







Capitolo III

La fotografia in digitale

1. *La capillare ubiquità della fotografia*

A questo punto risulta dunque chiaro che ho assunto la fotografia come processo esemplare di sviluppo tecnologico, come modello per comprendere i modi di funzionamento del digitale presupponendo che così come la fotografia con le sue nuove dimensioni è entrata prepotentemente nel quotidiano, allo stesso modo può avvenire con le altre tecnologie basate sul digitale: eppure la fotografia assume un ruolo e delle funzioni centrali nella messa in forma dell'esperienza e nella sua narrazione, divenendo esemplare per la costruzione dell'orizzonte del visuale che determina la contemporaneità. Essa è infatti un eccellente modello per comprendere la relazione uomo-macchina, è esempio paradigmatico dell'ubiquità della tecnologia e della sua malleabilità; caratteristiche queste ultime che hanno come conseguenza la pervasività e l'onnipresenza delle immagini in digitale nella nostra vita.

In prima istanza ancora una volta con Manovich è bene ricordare qualcosa di estremamente ovvio ma che, proprio perché è innanzi ai nostri occhi, è necessario aver presente per non darlo per scontato: «In effetti, oggi, milioni di utenti comunicano tra di loro attraverso la stessa interfaccia e, diversamente dal cinema, dove la maggior parte del pubblico capisce il linguaggio cinematografico ma non lo parla (cioè non realizza film), tutti gli utenti del computer sono invece in grado di parlare la lingua dell'interfaccia»¹. Con il passaggio al formato digitale si assiste

¹ L. Manovich, *The Language of New Media*, cit., p. 109.



Il bisogno di fotografare

dunque a un evidente spostamento sull'utente e sulle sue capacità produttive attraverso l'interfaccia; tali capacità non sono semplicemente relative alla fabbricazione delle immagini ma comprendono anche la loro veicolazione, modificazione e condivisione: questi processi sono dunque inseparabili dalla produzione delle immagini ma anzi ne sono il naturale completamento. I media digitali sono "naturalmente" aperti e continuamente soggetti alla novità e all'implementazione; di conseguenza anche le immagini che essi producono, perduta ogni necessaria e intima connessione con il supporto, sono pronte all'innovazione, alla libera circolazione e alla continua risignificazione. La novità delle immagini in digitale non risiede in altro che nella facilità con cui esse si adattano al nuovo ecosistema che le ha prodotte. E dunque la reale novità della svolta digitale non risiede all'interno dei dispositivi digitali ma al loro esterno, cioè nell'uso che il software che li anima consente all'utente; per esempio, il software di modifica delle immagini digitali dà all'utente tutta la libertà possibile di continuare il processo creativo di produzione dell'immagine al di là del primo semplice momento di scatto; a questo momento è necessariamente e naturalmente legato il momento di postproduzione, condivisione e remix che completa la produzione delle immagini. In sintesi: una fotografia scattata con un apparecchio digitale non ha compiuto sino in fondo il proprio processo di produzione fino a quando non è on line dopo tutte le modifiche necessarie; ma ancora in maniera più radicale, essa non termina mai questo processo poiché la rete consente il suo riutilizzo all'infinito.

A ciò va aggiunta una "naturale" funzione di coordinamento inscritta negli strumenti digitali: il ruolo dei dilettanti sperimentatori, degli utilizzatori che inventano usi creativi degli strumenti e dunque nuove funzioni, nuove esperienze, nuovi mondi. Se quindi si dovesse indicare di primo acchito la caratteristica fondamentale che i nuovi computer impongono "naturalmente" ai propri utilizzatori, con facilità e senza tema di essere smentiti si potrebbe affermare che essi permettono facilmente e spontaneamente di agire insieme con modalità prima della loro diffusione impensabili e con una performatività mai prima raggiunta. Rispetto alle epoche precedenti il fattore inedito è quindi che accanto al creatore della novità anche l'utente svolge un ruolo altrettanto creativo in ogni suo utilizzo, dando luogo spesso a virtualità non iscritte neanche nello strumento: già Walter Benjamin riconosceva nel classico (e oggi ormai obsoleto) telefono potenzialità



La fotografia in digitale

inedite capaci di modificare radicalmente lo spazio e il tempo della propria vita e della propria abitazione, la capacità di portare «scomiglio [...] che turbava [...] l'intero ordine naturale» eppure portava «una verace nascita del nuovo»² tipica della modernità. In maniera del tutto simile la tecnologia digitale ha prodotto una cultura d'uso che a cascata produce nuovi modi di esperire, vivere, socializzare modificando le nozioni tradizionali di spazio e tempo, rendendo differente dalle epoche precedenti il significato dello stare insieme, dell'essere presenti contestualmente nello stesso posto e nello stesso tempo.

Se si pensa infatti agli album di famiglia e alle proiezioni delle diapositive delle vacanze, non si può non affermare che le fotografie sono sempre state condivise. Ma oggi, nell'epoca delle immagini in digitale, qualcosa è radicalmente cambiato: si è modificato il modo in cui la fotografia svolge le proprie funzioni ma l'efficacia del suo uso e la sua presenza nella quotidianità non sono venute meno, anzi sono esponenzialmente aumentate. Non solo si fanno più fotografie ma esse sono, nella stragrande maggioranza dei casi, più utili, efficaci e interessanti a dispetto di quanto spesso si afferma. In più la fotografia ha ampliato il proprio raggio di azione e ha imposto nuovi modelli esperienziali, dispiegando sino in fondo le proprie potenzialità così come ha sempre fatto sin dalle proprie origini. Se il suo statuto ontologico è divenuto più incerto, se le sue caratteristiche – così come il suo supporto materiale – sono diventate di incerta natura, il suo potere e la sua presenza sono stati amplificati dalla codifica in digitale riportando al centro la funzione di valutazione del valore delle immagini da parte del fruitore: l'abbondanza delle immagini ha posto nuovamente a carico dello spettatore l'onere di scoprire il senso e la qualità di ognuna delle fotografie che quotidianamente sono presenti nella nostre vite. La fluidità delle immagini ha infatti imposto inediti usi e prodotto nuovi luoghi in cui la fotografia si è inserita: entrambe le situazioni richiedono un'attenta analisi e una sorta di decrittazione poiché l'intrinseca ambiguità delle immagini apre a nuovi scenari di senso e invita il teorico a essere immerso nella propria contemporaneità per la comprensione dei suoi fenomeni caratterizzanti.

² W. Benjamin, *Berliner Kindheit und Neunzehnhundert*, Surkamp, Frankfurt am Main 1950; trad. it. di M. Bertoli Peruzzi, *Infanzia berlinese*, Einaudi, Torino 1973, pp. 20, 19.



Il bisogno di fotografare

La centralità e l'ubiquità della fotografia in digitale sono infatti sua naturale evoluzione guidata da una sorta di intrinseca capacità di adattamento che ha dimostrato in tutta la sua parabola storica, basti pensare ai già citati esempi dei primi trent'anni del Novecento. Se è vero infatti che la rivoluzione tecnologica del digitale ha aperto a chiunque ancora di più rispetto al passato la porta alla fotografia e, di conseguenza, anche alla riflessione sulla fotografia, ragionare sulla fotografia è diventato tanto facile quanto scattarne una; tuttavia soltanto alcune di queste riflessioni sono realmente interessanti e colgono il centro teorico della questione senza nascondersi dietro posizioni catastrofiste o inutilmente eccitate dall'apparente onnipotenza dell'immagine fotografica. Il passaggio al formato digitale delle fotografie infatti è stato interpretato o come il definitivo tramonto della fotografia privata di senso e di possibilità di esprimere significati o all'opposto come la democratizzazione risolutiva della pratica liberata dal professionismo e divenuta a portata di chiunque. Entrambe le prospettive ovviamente non colgono nel segno e si prestano a immediata smentita: nessuno infatti pensa che la letteratura grazie alla diffusione capillare dei computer sia alla portata di chiunque ne possieda uno; essa rimane infatti saldamente ancorata al contenuto e non alla forma di composizione. D'altro canto la facilità di diffusione dell'immagine in digitale attraverso la rete rende possibile la scoperta di nuovi talenti e inedite condizioni di circolazione delle fotografie obbligando a ripensare la distinzione tra professionisti e amatori. Di certo è che il cambiamento c'è stato e che deve essere compreso e metabolizzato sfruttando innanzi tutto la capacità stessa della fotografia di adattarsi alle diverse situazioni che la contemporaneità le ha di volta in volta proposto. D'altro canto è sotto gli occhi di tutti che la situazione imposta dalle immagini in digitale ricalca sotto moltissimi aspetti la nascita stessa della fotografia e le innovazioni che essa impose al più ampio ambito delle immagini.

La radicale emancipazione dal supporto delle fotografie in digitale infatti non è altro che la naturale evoluzione della riproducibilità tecnica che ha caratterizzato i primi trent'anni del Novecento e ha consentito alla fotografia di emanciparsi dalla tradizione della pittura (basti pensare al definitivo superamento del pittorialismo in fotografia) e di conseguenza di acquisire una propria autonomia. Lo stesso tipo di ragionamento è fattibile ai giorni nostri pensando all'ubiquità



La fotografia in digitale

delle immagini fotografiche e alla loro pervasività: esse infatti hanno raggiunto maggiore autonomia rispetto alle immagini prodotte precedentemente acquisendo le stesse caratteristiche della rete che le veicola. Se la rete è infatti il luogo del continuo remix di informazioni, della loro riorganizzazione e riappropriazione, le immagini prodotte in digitale hanno queste stesse caratteristiche, così come le immagini prodotte dagli apparecchi analogici erano della stessa natura della loro epoca. Dunque non possono stupire tutte le pratiche di manipolazione, filtraggio, decontestualizzazione e ricontestualizzazione che le immagini in digitale naturalmente subiscono; tuttavia è facile constatare una certa resistenza all'adattamento al nuovo ecosistema digitale che ha spesso causato negli ultimi anni posizioni allarmiste sul futuro della fotografia, sino a decretarne la morte o la radicale estraneità di quella in digitale rispetto a quella dell'epoca analogica. Basti pensare a tutte quelle caratteristiche connesse alla smaterializzazione del supporto che il formato digitale comporta: per esempio André Gunthert evidenzia quattro proprietà conseguenti – l'indicizzabilità, la versatilità, l'ubiquità e l'universalità³ – affermando che esse sono le peculiarità che le fotografie in digitale condividono e che derivano direttamente dalla più generale digitalizzazione che contraddistingue la contemporaneità. Ne consegue dunque che interpretare, in un'ottica passatista, queste peculiarità come dei limiti rispetto all'epoca analogica significa non riconoscere la capacità intrinseca della fotografia di adattarsi ai mutamenti del tempo: esse invece, in un'ottica scevra da rimpianti per un'ipotetica epoca d'oro della fotografia, rendono conto dell'integrazione delle fotografie in digitale su database informatici, della possibilità a portata di tutti di postprodurre le immagini, della facilità di veicolazione e dell'integrazione con i contenuti della rete e dunque dell'ecosistema entro cui esse oggi agiscono. L'indicizzazione per esempio diviene un parametro di fondamentale importanza molto più che in passato perché soltanto una buona ed efficace attribuzione di parole chiave consente alle fotografie in digitale di emergere tra le innumerevoli immagini prodotte: la centralità assunta da questa caratteristica, se di certo modifica la situazione rispetto

³ A. Gunthert, *L'image partagée. La photographie numérique*, Éditions Textuel, Paris 2015; trad. it. di G. Boni, *L'immagine condivisa. La fotografia digitale*, Contrasto, Roma 2016, p. 71.



Il bisogno di fotografare

al passato, altrettanto certamente non indica una cesura radicale con il passato ma colloca la fotografia in un ecosistema più ampio con priorità differenti e dinamiche molto più rapide in cui naturale e culturale sono intimamente connessi. La condivisione delle immagini, il remix e la ricontestualizzazione divengono quindi la cifra attraverso la quale le immagini in digitale producono il proprio ecosistema, ribaltando i precedenti criteri distintivi: si dà dunque luogo a una «dinamica culturale, di cui i naturalisti osservano i meccanismi persino nelle specie animali, [che] poggia fundamentalmente sulla creazione e sul mantenimento di comportamenti e saperi collettivi la cui pratica permette a una comunità di riconoscersi»⁴.

Nota ancora una volta in maniera corretta Gunthert che in fin dei conti è nella stessa parabola storica della fotografia la sua evoluzione sotto forma di immagine in digitale che si sbarazza dell'autorità dell'autorialità per mettere di nuovo al centro dell'attenzione la sperimentazione e l'aderenza alle forme più dinamiche della propria epoca: infatti «la foto è stata inventata dagli amatori per gli amatori, che hanno la stessa legittimità di esprimersi a proprio nome di coloro che ne hanno fatto un commercio»⁵; di conseguenza l'odierna apertura alle pratiche che in un'altra epoca sarebbero state definite amatoriali, non è altro, ancora una volta, che la capacità della fotografia di sfruttare sino in fondo la natura proteiforme del medium digitale rivolgendosi a tutti sia come fruitori che come produttori di immagini. Ci si trova di fronte alla stessa situazione che negli anni Venti e Trenta del Novecento ha consentito alla fotografia di balzare al centro della scena mediale aprendo lo spazio a tutte quelle dimensioni legate alla cultura popolare e di massa che Walter Benjamin ha descritto alla perfezione: anche allora c'è stata una diffusa sensazione di profondo mutamento ma in realtà si è trattato di lasciar spazio alle nuove forme di rappresentazione e di entrare in sintonia con esse.

Il valore principale e la caratteristica peculiare delle fotografie in digitale è dunque la condivisione: abbandonate l'autorialità, l'originalità, la staticità, l'unicità, «l'esperienza condivisa è creatrice di valore»⁶, segno di appartenere all'epoca presente e di comprenderne le

⁴ Ivi, p. 104.

⁵ Ivi, p. 79.

⁶ Ivi, p. 111.



La fotografia in digitale

dinamiche fluide e in continuo mutamento. Ancora una volta sono gli usi che si impongono e che determinano la teoria dell'immagine, la sua potenzialità e capacità di agire: immagini fluide capaci di riempire i vuoti e di dar forme nuove e inaspettate hanno fatto sì che la fotografia diventasse onnipresente in ogni esperienza del quotidiano portando a estremo compimento la sua storia. L'apparecchio fotografico di uno smartphone è il testimone di qualunque esperienza e, grazie alla connessione con la rete, diviene lo strumento capace di rilanciare le immagini nell'infosfera, trasformando «ognuno di noi in un turista del quotidiano»⁷: scattare una foto è diventato anche (e soprattutto) condividerla, modificarla, commentarla e dunque il suo uso è radicalmente differente dal passato, seppure in linea di continuità rispetto alla capacità di adattarsi ai tempi e agli strumenti di produzione delle immagini con l'obiettivo di essere in grado di dar forma al reale. La fotografia, o meglio la condivisione continua di fotografie, è divenuta la forma privilegiata e più adatta per raccontare il quotidiano poiché con esso condivide la forma ed è dunque una modalità di narrazione omogenea ai fatti che racconta: è il quotidiano così come lo ha caratterizzato per esempio John Dewey spiegando, già nel 1934 in *Arte come esperienza*, come nel quotidiano vada ormai cercata la vera radice dell'esperire e che soltanto in un'ottica di vera valorizzazione di questo la dimensione dell'esperire che sembra scomparire può invece ancora trovare energia vitale.

Esperienze quali quella di Joachim Schmid con lo stravagante ma necessario *Istituto per il riciclaggio delle fotografie usate* del 1990, che si pone l'obiettivo di raccogliere le fotografie che ai proprietari non servono più per garantire loro una sopravvivenza e il riutilizzo da parte di altri soggetti, non sono dunque altro che il tentativo di rendere conto non solo delle dinamiche della fotografia nel complesso passaggio dall'orizzonte dell'analogico a quello del digitale ma anche degli altrettanto intricati meccanismi che regolano l'ubiqua presenza dei media digitali nell'esperienza quotidiana secondo il meccanismo di una estetica del remix, così come per esempio l'ha pensata Vito Campanelli. Se infatti il web è diventato lo strumento principale dell'estetizzazione del reale e della cultura, è necessario elaborare una *Web*

⁷ Ivi, p. 139.



Il bisogno di fotografare

Aesthetics che non sia semplicemente relativa a una riflessione estetica sui media digitali bensì connessa con «the concept of 'distributed aesthetics' [estetica diffusa], according to which contemporary aesthetic forms are not only disseminated in 'techno-social networks', but also made of them»⁸. È un'osservazione condivisa che il web è diventato uno dei luoghi privilegiati dell'esperienza (e del resto questo è anche uno dei presupposti che caratterizza le azioni degli ultimi anni di Schmid): contro un facile atteggiamento di passività che il web tende a imporre, è necessario un nuovo atteggiamento attivo capace di sfruttare sino in fondo gli aspetti positivi connessi alla rete (nel caso di Schmid la possibilità di scattare infinite fotografie, di condividerle, modificarle e quindi non arrendersi al non senso che la massa di immagini tende a produrre). Dunque una pratica tendenzialmente neutra ma con gravi rischi di divenire fonte di eccessiva banalizzazione e semplificazione, quella del remix, se compresa nelle sue logiche più profonde, può dar luogo a una precisa e chiara estetica: la logica del remix, della rimediazione e del riutilizzo specifica della rete può essere generalizzata e quindi considerata una peculiarità che da semplice qualità dell'esperienza del web è divenuta una caratteristica generale dei modi di esperire.

A partire dalla coppia correlata e interdipendente di originalità e ripetizione, Campanelli caratterizza il remix come «irreversibile processo di ibridazione di fonti, materiali, soggettività e media, in atto nella società contemporanea» che tende a divenire «una possibile metafora applicabile al generale processo di amalgamazione e digitalizzazione della cultura»⁹. Il remix dunque diviene nell'ottica di Campanelli la pratica di riferimento per comprendere il più generale fenomeno dell'estetizzazione diffusa che caratterizza il contemporaneo poiché agisce nel cuore pulsante del web e consente di creare nessi tra questo e la società: sfruttando infatti meccanismi quali quello del *meme* e sulla scia del concetto di engramma così come l'ha teorizzato Aby Warburg, Campanelli elabora una convincente estetica della ripetizione capace di spiegare i fenomeni virali, quelli di ripetizione e di citazione, di riarticolazione del ruolo dell'autore e del

⁸ V. Campanelli, *Web Aesthetics. How Digital Media Affect Culture and Society*, NAi Publishers, Institute of Network Cultures, Rotterdam, Amsterdam 2010, p. 73.

⁹ Id., *Remix It Yourself*, cit., p. 10.



La fotografia in digitale

fruitore in un'unica ed inedita figura di utente che agisce; punto fondamentale di questa prospettiva è tuttavia la disposizione in maniera non contrapposta dei concetti di imitazione e innovazione. Sfruttando quindi la capillarità della rete, le peculiarità delle immagini in digitale, la possibilità di digitalizzare le fotografie analogiche dando loro un nuovo impulso vitale, Schmid dimostra che il prodotto non è mai un prodotto finito ma è destinato a un utente che, come un DJ, ha la possibilità di riarticolare il noto in forme espressive inedite; la sua azione consiste di conseguenza nel produrre una rete di relazioni, un network aperto all'azione di un utente-attore che agisce come un bricoleur favorito nella sua azione da strumenti che consentono e anzi quasi impongono l'azione e dunque la creatività.

Se dunque è vero che «la principale preoccupazione di Joachim Schmid, tanto nel ruolo di critico quanto in quello di artista, è la natura della fotografia intesa come pratica sociale diffusa»¹⁰, il suo riutilizzo delle fotografie è un atto etico di cura delle immagini, di rispetto di esse e del loro valore con l'obiettivo di non arrendersi alla opinione dominante e agli usi *mainstream* che conducono alla loro insignificanza e al loro impoverimento: l'imperioso monito di Schmid «Nessuna nuova fotografia finché non siano state utilizzate quelle già esistenti» dimostra l'incondizionato amore e il rispetto per le fotografie, la fiducia nella loro capacità di rendere conto dell'esperienza se ben riorganizzate ma anche e soprattutto perché si accompagna con l'altrettanto perentorio invito «Per favore non smettete di fotografare»¹¹. Un invito inoltre a non sottostare passivamente alle logiche spesso cieche dei motori di ricerca che indicizzano le immagini secondo criteri e *tag* assolutamente discutibili ma nel tentativo di ridare centralità all'immagine e al rapporto diretto di questa con il fruitore, l'utilizzatore che ha il diritto di renderla viva attraverso un buon uso che la sottragga all'oblio e all'insignificanza.

Il "troppo" dunque che caratterizza oggi il nostro rapporto con le fotografie va inteso non semplicemente come una saturazione quantitativa ma come indice di una difficoltà a gestirle, indicizzarle

¹⁰ J.S. Weber, *Il fotografo elettronico siamo noi*, in R. Valtorta (a cura di), *Joachim Schmid e le fotografie degli altri*, cit., pp. 25-33, qui p. 33.

¹¹ J. Schmid citato in R. Valtorta (a cura di), *Joachim Schmid e le fotografie degli altri*, cit., p. 7.



Il bisogno di fotografare

e utilizzarle anche a causa di un eccesso di produzione: il problema principale non è tuttavia meramente quantitativo ma ancora una volta qualitativo e nella valutazione della qualità di ogni immagine in digitale svolge un ruolo fondamentale la sua buona classificazione da cui dipende immediatamente la possibilità di trarla fuori dagli archivi informatici e utilizzarla. In più molte delle fotografie prodotte oggi non sono pensate e scattate per altro motivo che rappresentare la contingenza di un accadimento, il semplice ora e qui: esse non aspirano a proiettarsi nel tempo, nel futuro, ma sono soltanto immagine del presente che per sua stessa natura scompare immediatamente (basti pensare per esempio all'inarrestabile successo di *Snapchat*); esse sono semplicemente documento del presente nel momento stesso in cui esso è vissuto, consumato e speso senza alcuna proiezione verso un futuro; esse vogliono "soltanto" mostrare l'immediatezza del vissuto. Questa tipologia di immagini non è una novità: se infatti si guarda ancora una volta al percorso della fotografia nei primi trent'anni del Novecento emergerà ancora una volta un'analogia. Si tratta infatti di un'ulteriore evoluzione del processo di separazione tra immagini e immagini artistiche: se l'autonomia della fotografia e la riproducibilità tecnica infatti segnano la separazione definitiva della secolare uguaglianza tra immagini e immagini d'arte per la quale ogni immagine era un'immagine artistica, le immagini effimere e assolutamente contingenti che principalmente i social veicolano oggi, segnano il definitivo abbandono di ogni pretesa di elevatezza, artisticità o contenuto spirituale delle immagini in digitale. Esse vogliono rappresentare il quotidiano nella sua stessa forma e nella sua stessa natura, essere aperte alla condivisione, al remix e alla continua ibridazione. Se le immagini tecnicamente riproducibili erano ubiquo come sosteneva Valéry, quelle in digitale si sono espanse come un gas come sostiene Mitchell e hanno di conseguenza riempito ogni spazio della quotidianità divenendo assolutamente omogenee a essa. Di conseguenza i criteri di valutazione di queste immagini non possono essere quelli tradizionali; ma ancora una volta la storia della fotografia viene in soccorso: basti pensare per esempio al celeberrimo *New York 1954.55* di William Klein per comprendere come sono differenti le scelte stilistiche e dunque estetiche dalla tradizione e come sia evidentemente un'anticipazione delle pratiche odierne. Lo sfocato, la grana delle immagini, le inquadrature storte, la scelta del quotidiano nelle forme



La fotografia in digitale

più semplici, il rapporto diretto con gli eventi minimi della grande città sono infatti le scelte del fotografo newyorkese assolutamente in contrasto con la fotografia dell'epoca eppure capaci di rideterminare i criteri di produzione e valutazione delle immagini; è evidente dunque come tutte queste strategie siano riconducibili alla dialettica tra alta e bassa definizione che caratterizza la cultura visuale odierna.

2. Un'estetica dell'immagine in digitale

Se si dovesse dunque indicare una e una sola caratteristica delle immagini in digitale oggi direi l'omogeneità estetica e stilistica con la vita di tutti i giorni e con le forme che essa assume: è dunque giunto il momento di prendere definitivamente le distanze da apocalittici e integrati della svolta del digitale per comprendere una volta per tutte che le pratiche attuali della fotografia sono la "naturale" evoluzione di una pratica ben in salute che proprio grazie alla fitness di cui gode è riuscita ad adattarsi alle differenti condizioni che si sono susseguite dal 1839 a oggi. Se consideriamo la fotografia come un oggetto culturale, se ne guardiamo gli usi e i modi con cui ha messo in forma il reale nel corso della sua storia, la sua capacità di adattamento, vedremo senza troppe difficoltà delle linee di continuità piuttosto che di rottura ed evidenzieremo senza troppe difficoltà una costante: la capacità di essere in sintonia con il proprio tempo e con il mutare dei tempi poiché la natura "tecnica" della fotografia è la stessa che ha caratterizzato i quasi duecento anni che ci separano dalla sua scoperta. La fotografia, i suoi usi, le sue costanti e le sue variabili, la sua capacità di adattamento, la sua modernità e nel contempo la sua classicità ne hanno fatto e ne fanno una pratica di riferimento per la comprensione della storia stessa dell'uomo, delle sue esperienze, della necessità di rappresentare, narrare, costruire storie. Uno sguardo attento sulla storia vede la presenza ubiqua (a volte eccessiva) della fotografia; contestualmente si rende conto di come essa sia cambiata per stare al passo con i tempi e come sia stata una delle forme privilegiate e maggiormente capaci di rendere conto della storia, dei desideri, del potere sino a rendere impossibile immaginare un mondo privo di fotografia.

Un tale atteggiamento non solo riesce al meglio a comprendere la fotografia oggi, in epoca digitale, ma consente inoltre di riguar-



Il bisogno di fotografare

darne tutta la storia sotto un'ottica differente e dunque di comprendere come sia stata di fondamentale importanza per determinare la cultura visuale e come quest'ultima sia uno specchio necessario per la corretta teorizzazione della fotografia. Si vedrà dunque come accelerazioni e rallentamenti nell'evoluzione della fotografia, della sua capacità di rappresentare e di creare quel legame privilegiato con il reale, si sono presentati più volte in maniera analoga per rispondere a esigenze legate ai modi e alle forme di rappresentazione che il tempo esigeva, per rendere conto di novità e peculiarità, per riarticolare il rapporto tra immagine e realtà che sta alla base della fotografia.

La fotografia oggi non è infatti immediatamente comprensibile in maniera autonoma rispetto a tutte quelle altre pratiche che avvengono per mezzo di computer, sfruttando le potenzialità del digitale e aventi come primo e privilegiato orizzonte quello della rete: è infatti evidente che scattare una fotografia è divenuto un tutt'uno con la sua condivisione su un social network o con la sua modifica per mezzo di un software di elaborazione delle immagini e fotoritocco; basti pensare infatti a una fotografia scattata con uno smartphone e caricata su *Instagram* dopo averla modificata con un filtro. Tali pratiche non solo hanno una propria valenza estetica ma inevitabilmente hanno delle ricadute su ogni altra pratica fotografica, sia quella del professionista, sia quella dei pubblicitari, ecc. Dunque ogni possibile elaborazione teorica intorno alla fotografia digitale non può prescindere dalle reali esperienze delle pratiche fotografiche, dagli usi (e dagli abusi), dalle contestualizzazioni e dalle ibridazioni.

I temi teorici che il passaggio dalla fotografia tradizionale analogica a quella in digitale intreccia in maniera innovativa sono quelli che tradizionalmente erano stati alla base dell'emancipazione della fotografia dalle altre pratiche rappresentative a partire dagli anni Trenta del Novecento; temi che avevano inoltre caratterizzato tutta la riflessione di quel secolo sulla fotografia e che ne avevano determinato una identità certa: l'autenticità delle immagini fotografiche basata sul rapporto privilegiato che la fotografia intreccia con la realtà; la distinzione tra professionisti e amatori fondata sull'utilizzo. In senso più ampio è in questione il rapporto con le immagini e il modo in cui esse formano e determinano i modi di vivere ed esperire ma anche, come insegna la prospettiva dei *visual studies*, l'apporto che le immagini danno alla conoscenza secondo le loro specifiche caratteristi-



La fotografia in digitale

che, ribaltando il secolare predominio del linguistico. Se infatti la più generale digitalizzazione ha reso la qualità (estetica) delle immagini meno immediatamente rilevante, tuttavia è necessario non perdere radicalmente questa caratteristica che contribuisce all'attribuzione di valore delle immagini e al loro stesso potere. Infatti la fotografia continua a rimanere vitale e a ribadire la sua importanza per la messa in forma e la comprensione della nostra epoca (in maniera non molto differente da come ha svolto lo stesso ruolo nel secolo precedente). Vi è inoltre da metabolizzare la constatazione che oggi si fanno più fotografie anche/soprattutto perché c'è concretamente la possibilità di farne, senza sforzo, senza impatto (e forse anche senza motivo).

Tale situazione non deve tuttavia immediatamente condurre a una risposta apocalittica che comporti la radicale mancanza di attribuzione di senso alle fotografie in digitale; sarebbe inesatto e stupido oltre che frutto dell'applicazione di parametri e valori che il tempo ha palesemente reso inutilizzabili. Allora altre vie vanno percorse: il primo elemento da prendere in considerazione è che la digitalizzazione ha consentito il definitivo accesso degli amatori alla produzione delle immagini; si tratta tuttavia di un processo che porta a compimento una caratteristica peculiare della fotografia già riscontrata nella sua evoluzione storica. La differenza rispetto al passato risiede nella facilità e nell'immediatezza dell'accesso alla produzione di immagini (anche di alta qualità) che fa sì che la fotografia sia oggi divenuta una pratica sociale diffusa e condivisa dopo essere stata, nella sua parabola storica, il rifugio degli artisti privi di talento, la forma d'arte specifica del Novecento insieme al cinema: oggi in questa sua nuova veste sintetizza mirabilmente tutta la sua storia e dimostra ancora una volta la sua estrema vitalità. Si potrebbe quindi, citando il celeberrimo incipit della *Confessione creatrice* di Paul Klee, affermare che la fotografia, come l'arte più in generale ha sempre fatto, «non ripete le cose visibili, ma rende visibile»: rende visibile il proprio tempo nelle forme e nei modi specifici che questo produce¹². La fotografia è dunque moderna e spiega la modernità perché, tornando ancora una volta a Benjamin, la storicità della percezione si basa innanzi tutto sul

¹² P. Klee, *Schöpferische Konfession*, Erich Reiß Verlag, Berlin 1920, trad. it di F. Saba Sardi, *Confessione creatrice e altri scritti*, Abscondita, Milano 2004, p. 13.



Il bisogno di fotografare

fatto che la percezione è necessariamente mediata e dunque media differenti danno luogo a percezioni differenti¹³: a partire dall'epoca fotografica si è prodotto infatti «un geysir di nuovi mondi di immagini»¹⁴ i cui tratti salienti si manifestano per via visuale e solo per questa via devono essere compresi.

Così per esempio fenomeni solitamente stigmatizzati quali l'abuso di immagini, di selfie soprattutto, può essere compreso e spiegato come una sorta di autonarrazione necessaria, specifica della nostra epoca: la fotografia in digitale, in quanto pratica condivisa che accomuna tutti nella forma di *prosumer*, è capace, meglio di ogni altra pratica di rappresentazione, di rendere conto dell'immediatezza dell'esperienza contemporanea, non più semplicemente del singolo ma necessariamente da condividere per ritrovare l'orizzonte di senso che nella contemporaneità si ha difficoltà a cogliere nell'esperienza individuale. Inoltre, prendendo atto che oggi il luogo privilegiato della fotografia è senza dubbio il web, senza percepire questa situazione come un imbarbarimento, sarebbe immediata conseguenza ritenere le piattaforme di condivisione quali *Instagram* i territori in cui si determina l'estetica della fotografia oggi facendo proprie tutte le caratteristiche della rete e delle forme di mediazione che essa impone. Dunque la fotografia digitale è la fotografia sulla rete, veicolata da essa, costruita per essere on line, condivisa, modificata e ubiqua. Innanzi tutto è necessario interrogarsi su cosa mostrano queste immagini e quali siano le differenze principali rispetto alla fotografia che non era veicolata dalla rete: on line, nelle community che spontaneamente sorgono, ogni utente è interessato al loro buon funzionamento e all'attendibilità delle voci; ognuno è chiamato a collaborare, migliorando e integrando le voci, nel proprio interesse di fruitore che coincide con quello degli altri utenti, seguendo l'idea che «la chiave per mettere in moto queste azioni individuali è lasciare all'utente medio più libertà possibile»; si genera così un cambiamento perché si «permette alle persone di provare facilmente nuove cose» fornendo

¹³ Cfr. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, cit., p. 24 ss.

¹⁴ Id., *Neues von Blumen*, in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., Band III, pp. 151-153 (I ed.: «Die Literarische Welt» 47 [1928]); trad. it. di G. Carchia, *Novità sui fiori*, in Id., *Aura e choc*, cit., pp. 221-224, qui p. 222.



La fotografia in digitale

efficaci strumenti «“da molti a molti” che aiutano e accelerano la collaborazione e l’azione»¹⁵. Ulteriore conseguenza di questo uso è il «fare-e-condividere»: creare una comunità accomunata da un interesse e capace di aggregare intorno a sé un sapere che altrimenti resterebbe disperso e inutilizzato, dando quindi luogo a un «surplus cognitivo» basato su una «cultura partecipativa»¹⁶. La fotografia diviene pertanto uno dei modi privilegiati per creare relazioni, conversare ed essere connessi con gli altri: «più in generale, si può dire che con il passaggio al digitale il mondo della fotografia si è sempre più esteso ed è diventato un vero e proprio luogo di esperienza di vita. Mostra, cioè, con chiarezza di possedere quella capacità che molti studiosi hanno attribuito ai media contemporanei: la capacità di operare come un ambiente sociale, nel quale è possibile sviluppare e intrattenere relazioni»¹⁷.

Un’altra differenza rispetto al passato, che modifica il ruolo e le funzioni della fotografia in digitale, è il proliferare di fotografie di eventi della vita quotidiana: se in epoca analogica la fotografia era testimone di tutti quegli accadimenti non ordinari dell’esistenza, la fotografia digitale è presente in ogni momento della vita quotidiana e ne mostra ogni aspetto senza curarsi di celebrare eventi ma testimoniando semplicemente la quotidianità così come accade (in maniera molto simile alle immagini prodotte dai dispositivi di videosorveglianza, altri paradigmatici creatori di immagini della contemporaneità). O ancora: chiunque riconoscerebbe nelle diverse tecniche della fotografia (analogica) dal dagherrotipo al calotipo, sino alle polaroid o al *Kodachrome*, ogni legittimità; non tutti, forse pochissimi, continuerebbero la tassonomia con le infinite pratiche contemporanee della fotografia (in digitale) che vivono su *Instagram* o *Snapchat*, sulle pagine di *Facebook* o su *Twitter*, non trovandovi sufficienti elementi di valore. Se dunque scattare e pubblicare fotografie non richiede più

¹⁵ C. Shirky, *Here Comes Everybody. The Power of Organizing without Organizations*, Penguin Press, New York 2008; trad. it. di F. Fasce, *Uno per uno, tutti per tutti. Il potere di organizzare senza organizzazione*, Codice, Torino 2009, p. 118.

¹⁶ Id., *Cognitive Surplus. Creativity and Generosity in a Connected Age*, Penguin Press, New York 2010; trad. it. di S. Bourlot, *Surplus cognitivo. Creatività e generosità nell’era digitale*, Codice, Torino 2010, pp. 14, 17, 19.

¹⁷ V. Codeluppi, *Il tramonto della realtà. Come i media stanno trasformando le nostre vite*, Carocci, Roma 2018, pp. 64-65.



Il bisogno di fotografare

alcuna specializzazione ed è sufficiente l'apparecchio incluso in ogni smartphone, si comprende bene che la diffusione capillare delle fotografie è divenuta una pratica universale, quotidiana e immediata che porta a definitivo compimento il superamento della distinzione tra immagini d'arte, immagini del professionista o dell'amatore e pone dunque in maniera radicale la questione del senso, del potere e dell'*agency* delle immagini.

3. *Che cosa vogliono davvero le fotografie in digitale*

Uno dei motivi ricorrenti a proposito delle immagini in formato digitale è dunque che se ne producono troppe e che una minore produzione sarebbe auspicabile o addirittura l'unica soluzione possibile perché esse riconquistino il senso che negli ultimi decenni hanno perduto. È tuttavia necessario, se la diagnosi è esatta (ma lo è soltanto in parte), comprendere che il "troppo" riferito alla produzione delle immagini non è semplicemente un "troppo" quantitativo, anzi forse non lo è assolutamente: a ben guardare è un "troppo" che fa riferimento alla qualità delle immagini. Ritenerne l'evidente e innegabile iperproduzione delle immagini un fattore negativo esclusivamente dal punto di vista quantitativo è infatti un modo per eludere il problema e non affrontare frontalmente la questione relativa al senso, e dunque relativa alla qualità delle immagini che oggi, per mezzo dei media digitali, sono prodotte. Si tratta dunque di non fermarsi alla immediatezza delle immagini che circolano sugli infiniti schermi della modernità ma è necessario confrontarsi in profondità con esse perché «presentano non tanto una superficie, ma una *faccia* che sta faccia a faccia con l'osservatore»¹⁸. Mitchell infatti insegna a spostare la domanda sul senso e sull'*agency* delle immagini innanzi tutto ponendo attenzione alla relazione paritetica che esse intrecciano con gli altri soggetti e dando a esse la parola: indagare le immagini a partire dal perturbante che a esse si accompagna ma anche – considerandole dotate di una certa soggettività – a partire dalla volontà che esercitano, dai desideri che suscitano (basti pensare per esempio alla relazio-

¹⁸ W.J.T. Mitchell, *What do Pictures 'Really' Want?*, in «October» 77 (1996), pp. 71-82; trad. it. di M. Cometa e V. Cammarata, *Che cosa vogliono davvero le immagini?*, in Id., *Pictorial turn*, cit., pp. 107-124, qui p. 109.



La fotografia in digitale

ne che instauriamo con la fotografia della persona cara che portiamo con noi). Ancora una volta non si può né si deve essere apocalittici o integrati bensì bisogna porre le corrette domande per instaurare il necessario dialogo con le immagini soprattutto lì dove sembra che il senso si perda: «come la gente, le immagini non sanno quello che vogliono, devono essere aiutate a ricordare attraverso il dialogo con gli altri». Esse vogliono «un'idea di visualità appropriata alla loro ontologia»; è necessario mettere «in rilievo gli aspetti sociali del visuale, il processo quotidiano del guardare gli altri ed essere guardati»; esse vogliono «essere considerate come individualità complesse che occupano molteplici posizioni e identità»¹⁹: dunque tutt'altro che una forma di espressione semplice ed immediata a disposizione di un fruitore in posizione egemone ma apertura a un dialogo che richiede una relazione alla pari tra immagine e soggetto.

Mitchell può dunque a ben ragione concludere che «ciò che le immagini vogliono, allora, in definitiva, è semplicemente che si chieda loro cosa vogliono, con la consapevolezza che la risposta potrebbe essere: assolutamente nulla»²⁰: le immagini vogliono essere considerate immagini, non vogliono essere ricondotte al linguaggio né ridotte a una stasi; sono piuttosto il luogo in cui comincia una relazione, si intessono rapporti dialettici, si problematizza la costruzione del reale e si dà luogo alla dimensione sociale. Si tratta di trovare un corretto equilibrio con la presenza ubiqua delle immagini, non rinunciare alla ricerca del loro senso anche – e soprattutto – nelle situazioni in cui esse sembrano esserne prive e adagiarsi sulla più immediata superficialità: allora ancora una volta bisogna ragionare sul potere delle immagini e sulla paradossale situazione per cui «le immagini sono forze onnipotenti, responsabili di tutto, dalla violenza alla decadenza morale, ma anche mostrate come puro nulla, prive di valore, vuote e vane»²¹.

Bisogna dunque interrogare l'immagine in tutte le sue dimensioni e porre la domanda sul dove, sul cosa, sul come, sul perché dell'immagine; confrontarsi con le immagini che provengono dal mondo

¹⁹ Ivi, pp. 122, 123, 124.

²⁰ Ivi, p. 124.

²¹ W.J.T. Mitchell, *The Surplus Value of Images*, «Mosaic» 35/3 (2002), pp. 1-24; trad. it. di M. Cometa e V. Cammarata, *Il plusvalore delle immagini*, in Id., *Pictorial turn*, cit., pp. 139-174, qui p. 140.



Il bisogno di fotografare

dell'arte e dalla storia dell'arte e con quelle provenienti dai mass media e dalla rete; interrogarsi sul loro valore, sulle loro condizioni mediali e sul loro ambiente; indagare la relazione che esse creano con il mondo, non soggiacendo al paradigma della *mimesis* né d'altro canto investire le immagini di un valore o una realtà che esse non hanno facendole divenire feticci. Soltanto considerando le immagini come «specie viventi»²², è possibile far dispiegare tutti i significati e i valori che attribuiamo e abbiamo attribuito loro: «Forse, però, la conseguenza più interessante del guardare alle immagini come a oggetti viventi è che la questione del loro valore (inteso in termini di vitalità) si gioca all'interno di un contesto sociale. Dobbiamo considerare il fatto che non si tratta di una semplice valutazione di immagini; le immagini introducono nel mondo nuove forme di valore, contestando i nostri criteri, costringendoci a cambiare le nostre idee. [...] Le immagini non sono soltanto entità passive che convivono con i loro ospiti umani, niente più che microrganismi che abitano il nostro intestino. Esse cambiano il nostro modo di pensare, vedere e sognare. Danno una nuova funzione alla nostra memoria e alla nostra immaginazione, creano nuovi criteri e nuovi desideri»²³. Di conseguenza è necessario assumere un atteggiamento che non dia per scontato l'orizzonte visuale entro cui viviamo e in cui siamo necessariamente immersi ma che lo problematizzi in maniera radicale proprio a partire dalle immagini che riempiono la quotidianità: basti pensare come le fotografie in digitale hanno modificato rispetto a quelle in formato analogico il rapporto tra immagine e realtà; quest'ultima storicamente è stata pensata come se «fosse fisicamente obbligata a formare un'immagine attraverso i raggi di luce emanati o riflessi dal soggetto»: «come la traccia del fossile, l'ombra, o il riflesso su un lago immobile, la fotografia tradizionale era un segno naturale»; la fotografia in digitale invece a causa dell'«impercettibilità dello spettro della manipolazione» è costantemente messa in dubbio e crea diffidenza. Tuttavia Mitchell sostiene che attività quali l'«ottimizzazione delle immagini», attraverso i semplicissimi e alla portata di tutti programmi di manipolazione quali Photoshop, non si devono intendere come un processo che

²² Ivi, p. 155.

²³ Ivi, p. 159.



La fotografia in digitale

miri a «falsificare o costruire qualcosa, piuttosto [un processo] per valorizzare la loro capacità di giocare ruoli molto simili a quelli delle tradizionali diapositive o stampe fotografiche»²⁴. Si tratta dunque di un'attività che mette al centro gli usi (sociali) delle immagini fotografiche e che articola uno dei temi fondamentali della cultura visuale, quello della relazione tra alta e bassa definizione e delle nuove potenzialità euristiche ed ermeneutiche che questa dialettica mette in gioco nell'epoca delle immagini in digitale: a partire infatti dalla materialità dei supporti, considerati non più come mero substrato neutro ma come fondamentale condizione che vincola l'accesso al contenuto, la dialettica in questione incide profondamente sui modi in cui le immagini svolgono le loro funzioni di rappresentazione, testimonianza, archivio e più in generale determinano l'atmosfera di una determinata epoca²⁵. La prima e più immediata conseguenza di questo approccio è che l'ontologia che determina l'immagine in digitale non è così differente o in contrasto con quella delle immagini in analogico: ancor di più, sostiene Mitchell, il valore estetico, quello sentimentale o tutto ciò che è legato al tema dell'autenticità e dell'originalità dell'immagine dipende in minima parte, o forse non dipende assolutamente, dal carattere digitale o analogico dell'immagine. La mediazione in digitale è un modo di produzione che non influisce su quelle caratteristiche e che non ne determina la natura così come una gran parte della letteratura critica sul tema ha sostenuto. Non si può dunque che essere d'accordo con Mitchell quando afferma con una certa perentorietà che «l'idea che il carattere digitale di un'immagine stia in un rapporto *imprescindibile* con il significato di quell'immagine, i suoi effetti sui sensi, il suo impatto sul corpo o sulla mente dello spettatore, è uno dei grandi miti del nostro tempo. Essa si basa sulla falsa credenza di una concretezza mal posta, un tipo di volgare determinismo tecnico che crede che l'ontologia di un *medium* sia adeguatamente determinata dall'importanza della sua materialità e dal suo carattere tecnico-semiotico»²⁶: tutto ciò poiché la cultura vi-

²⁴ W.J.T. Mitchell, *Realismo e immagine digitale*, trad. it. di M. Cometa e V. Cammarata, in Id., *Pictorial turn*, cit., pp. 197-215, qui pp. 197, 198.

²⁵ Sul punto cfr. A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale*, cit., p. 193 ss. e la bibliografia lì presente.

²⁶ Ivi, p. 200.



Il bisogno di fotografare

suale, così come la pratica Mitchell, si pone da un'altra prospettiva e valorizza altri elementi. Infatti riprendendo la ormai classica definizione dei media – proposta da uno dei padri degli studi culturali, Raymond Williams, nel 1977 – come «pratiche sociali materiali»²⁷ è bene ricordare come alla sua definizione contribuiscono non solo gli aspetti materiali del supporto ma anche «abilità, abitudini, spazi sociali, istituzioni e mercati»; il modello da utilizzare è quello delle ricette di cucina: «molti ingredienti, combinati in un ordine specifico secondo specifici rapporti, mescolati in modi particolari e cotti a specifiche temperature per un tempo specifico. In breve, si può affermare che non ci sono media visivi, che tutti i media sono misti, senza per questo smarrire il concetto di specificità del medium»²⁸. Tutto ciò rende, secondo Mitchell, la fotografia in digitale maggiormente credibile poiché produce «una generale *ottimizzazione* della cultura fotografica, grazie alla quale molti più operatori hanno a disposizione simulazioni sempre più sofisticate di effetti di realismo e una maggiore ricchezza informativa rispetto alla fotografia tradizionale»²⁹. È dunque alla portata di tutti, del fotografo professionista così come del teenager con lo smartphone, la produzione di immagini di buona / ottima qualità, pronte a essere manipolate, modificate e condivise poiché questa è la natura più intima e basilare del medium che le ha prodotte e della società di cui sono espressione. Basti pensare a come su *Instagram* si incrociano, con pari dignità, le foto dei “maestri” della fotografia e quelle di tutti gli altri utenti; inoltre la facilità e l'immediatezza con cui un'immagine in digitale può essere modificata (e dunque dar luogo a un falso) ha reso gli utenti e i fruitori molto più attenti e sensibili al tema anche perché è divenuto più semplice smascherare tali azioni.

Piuttosto è molto più utile e interessante ragionare su un effetto di transmedialità e di rimediazione tra la fotografia analogica e quella in digitale e porre di conseguenza la questione su «che cosa sta facendo la fotografia digitale ai sensi, al corpo, al referente, al segno, all'im-

²⁷ *Ibidem*. Per la citazione cfr. R. Williams, *From Medium to Social Practice*, in Id., *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford 1977, pp. 158-164, qui p. 158.

²⁸ W.J.T. Mitchell, *There are no Visual Media*, «Journal of Visual Culture» 4/2 (2005), pp. 257-266; trad. it. di M. Cometa e V. Cammarata, *I media visivi non esistono*, in Id., *Pictorial turn*, cit., pp. 125-137, qui p. 130.

²⁹ W.J.T. Mitchell, *Realismo e immagine digitale*, cit., p. 200.



La fotografia in digitale

immagine (molto meno di quanto faccia l'entità evanescente conosciuta come *il Reale*)?»³⁰. Il passaggio dall'analogico al digitale non è infatti un processo specifico o esclusivo della fotografia ma un più ampio e radicale *turn* che investe con i suoi effetti ambiti più ampi rispetto alla produzione dell'immagine: si è modificato radicalmente il più ampio orizzonte di messa in forma dell'esperire, del sociale e delle relazioni umane. Così come già Benjamin ci ha dimostrato, evidenziando il superamento della nozione di originale e di copia nell'epoca della riproducibilità tecnica, allo stesso modo l'ossessione di distinguere tra immagini autentiche e immagini manipolate è divenuta una improduttiva caccia alle streghe che dimentica come anche «ogni fotografia realizzata in modo tradizionale era anch'essa un prodotto di manipolazione nel senso della tecnica, degli standard materiali e delle decisioni riguardanti cosa fotografare, in quali scenari, come sviluppare e come stampare»³¹.

È di tutta evidenza tuttavia che le immagini in digitale facciano e vogliano qualcosa di differente rispetto a quelle in formato analogico: ciò tuttavia non dipende dalle semplici specifiche e (minime) differenze tecniche tra i due tipi di media; piuttosto è determinante il contesto sociale, esperienziale e gli usi differenti che queste immagini determinano. Se dunque qui non si è posta la domanda sul volere delle immagini bensì la si è trasformata in una affermazione, è evidente che una risposta deve essere data riprendendo le indicazioni di Mitchell ma andando anche oltre esse. Questi infatti risponde che esse vogliono «la *circolazione* e la *disseminazione*»³²; poiché le definisce ponendo l'accento sui loro usi: «L'immagine digitale non consiste semplicemente nel fare una foto con una macchina fotografica digitale, salvarla su un disco, o stamparla. È anche legata alla circolazione su internet, via email o sui *social media*»³³.

In base all'esperienza delle immagini provenienti dalla prigione di Abu Ghraib, infatti Mitchell sostiene che anche senza fotoreporter, senza apparecchi da professionisti, senza una scelta estetica, senza un progetto, senza alcuna consapevolezza teorica, quelle fotografie

³⁰ Ivi, p. 201.

³¹ Ivi, p. 202.

³² Ivi, p. 205.

³³ Ivi, p. 212.



Il bisogno di fotografare

hanno aperto una nuova strada alla fotografia o, per dirla ancora con Mitchell, «hanno dimostrato un nuovo modo dell'*essere al mondo* della fotografia reso possibile dalla digitalizzazione». Non si tratta dunque di una nuova ontologia dell'immagine fotografica, di una nuova fotografia, di una post-fotografia o di un andare oltre la fotografia così come essa si è definita e ha intrecciato i suoi rapporti con il reale dalla sua invenzione; si tratta piuttosto di inediti usi e pratiche connesse allo sviluppo della forma in digitale in perfetta sintonia con gli usi e i modi di essere dell'epoca in cui viviamo. Con una certa enfasi, ma cogliendo assolutamente nel segno, Mitchell evidenzia una forza di resistenza alle logiche asfittiche del potere che caratterizza le immagini in digitale: «hanno mostrato il modo in cui la circolazione rapida e virulenta delle immagini digitalizzate dia loro una sorta di vitalità incontrollabile, un'abilità nell'oltrepassare i confini, sfuggire a restrizioni e quarantene, *superare* qualsiasi confine stabilito per il loro controllo. In un tempo in cui corpi umani reali vengono sempre più confinati da limiti veri o virtuali, recinzioni, posti di controllo e mura di sicurezza, in cui quegli stessi corpi sono soggetti a una sorveglianza sempre più intensiva e intrusiva, l'immagine digitale può qualche volta agire come un tipo di *gas selvaggio* che sfugge a queste restrizioni»³⁴. Come un gas che non ha una forma definita ma che per sua stessa natura tende a occupare tutto lo spazio libero, le fotografie in digitale hanno occupato uno spazio di resistenza tra le innumerevoli pratiche di controllo e di sorveglianza che l'universo in digitale pratica in maniera sempre più efficace e con forme sempre più asfissianti perché spesso operano in background. Ancora una volta basti pensare alle immagini provenienti dalla prigione di Abu Ghraib: esse si sono espanse ben al di là delle intenzioni dei loro autori e degli spazi ristretti in cui costoro le hanno fatte circolare; si sono anzi sbarazzate dei loro primi autori e sono divenute patrimonio della rete e per mezzo di essa si sono rivoltate contro coloro che le avevano realizzate; da strumento di amplificazione delle torture inflitte sono divenute inequivocabili prove di accusa che inchiodano i responsabili alle conseguenze delle loro azioni.

³⁴ Ivi, p. 205.



La fotografia in digitale

È necessaria dunque una più stringente riflessione che superi la mera presa di coscienza della differenza esistente tra un'epoca delle immagini in formato analogico e quella delle immagini in formato digitale. La distinzione tra continuo e discreto che sta alla base della contrapposizione tra rappresentazione analogica e digitale è nell'ottica di Mitchell da ripensare poiché non si tratta realmente di una antitesi ma di due differenti modi di organizzare l'esperienza che tuttavia non incidono in maniera fattuale sulla natura stessa dell'esperienza. Ancora una volta si tratta di un processo di transmedialità, di una differente organizzazione del medium e quindi di differenti logiche espressive che non si escludono ma anzi devono essere definite e completate in maniera reciproca. Innanzi tutto perché l'aggettivo analogico è stato aggiunto per caratterizzare la fotografia prima dell'epoca del digitale soltanto quando è emerso questo differente modo di codificare le immagini: dunque non è una sua caratteristica distintiva ma è emersa soltanto *ex post* per contrasto alla nuova modalità di produzione. A ben vedere sono infatti dal punto di vista strutturale e ontologico molte più le analogie (sia dal punto di vista qualitativo sia da quello quantitativo) tra la fotografia analogica e quella digitale; inoltre la maggior parte delle caratteristiche attribuibili alla prima possono essere predicate dell'altra con alcuni minimi aggiustamenti di natura tecnica. Inoltre una contrapposizione rigida e ogni confine rigido tra le due tipologie di fotografie causerebbero corti circuiti di difficile (se non impossibile) risoluzione in ogni situazione di concreta ibridazione tra le due prassi: che cosa diviene una fotografia analogica acquisita con uno scanner e vista in formato digitale su un monitor di un computer? E una fotografia scattata con un apparecchio digitale una volta che viene stampata su carta fotografica? Per esempio il rapido declino di un ibrido contrario alle logiche espressive delle due forme di fotografia come la cornice digitale è facilmente spiegabile: una cornice concentra l'attenzione su una e una sola immagine; le immagini in digitale sono sempre al plurale; che fare dunque? Metterne una sola seguendo l'aspetto analogico della cornice o metterne tante ed essere dunque costretti a restar fermi a guardare lo scorrere delle immagini, come non faremmo mai di fronte a uno screensaver o alle immagini degli schermi che popolano le città? È necessaria dunque la proficua articolazione tra le due tipologie di fotografie piuttosto che una rigida contrapposizione: ha dunque ancora una volta ragio-



Il bisogno di fotografare

ne Mitchell nell'affermare che «la digitalizzazione, in altre parole, non ha bisogno di coinvolgere sistemi numerici binari (1 e 0). Non ha addirittura bisogno di alcun numero, ma si può presentare ogni volta che un numero limitato di caratteri specifici (per esempio, rosso, giallo e verde) siano utilizzati per indicare significati specifici (stop, attenzione, via)»³⁵.

La questione in ballo non è di «aderenza al referente» ma, per Mitchell, è altro: innanzi tutto perché la motivazione per cui la maggior parte delle persone fa delle fotografie non è riducibile alla rappresentazione realistica di ciò che si fotografa³⁶. Torna ancora una volta centrale il tema degli usi della fotografia in digitale a partire dalla classica comune situazione paradossale di tutte quelle immagini che per natura sono fatte per circolare ma che invece restano “dimenticate” in hard disk o server on line senza essere viste né stampate. Eppure se ben taggate possono essere ritrovate e utilizzate.

4. La postproduzione come produzione

Se dunque si volesse riproporre alle condizioni attuali la domanda di Mitchell intorno a cosa vogliono le immagini e a quali tipi di relazioni esse danno luogo, risulta chiaro che la prima risposta è che esse vogliono essere in sintonia con i tempi e di conseguenza vogliono essere condivise, modificate, ricontestualizzate, utilizzate, cioè incidere profondamente sui modi in cui organizziamo e diamo conto delle esperienze. Le fotografie in digitale sono dunque disponibili, numerose e attendono che se ne faccia qualcosa, che non le si lasci inutilizzate nella rete: sono, in fin dei conti, in attesa di una attribuzione di senso, di uno specifico uso o riuso; hanno una infinita potenziale energia vitale che attende di essere espressa sino in fondo.

È necessario di conseguenza il corretto utilizzo delle immagini in digitale, prendersene carico per comprenderne il senso e la funzione. John Locke nel 1690 nel *Saggio sull'intelligenza umana* si interrogava lungamente sui modi con cui avviene la conoscenza utilizzando spesso la metafora della camera oscura per comprendere la natu-

³⁵ Ivi, p. 208.

³⁶ Ivi, pp. 212, 213.



La fotografia in digitale

ra dell'intelligenza: «se le immagini che entrano in questa camera oscura potessero fermarvisi, e rimanere così ben ordinate da poterle ritrovare all'occorrenza, essa rassomiglierebbe molto all'intelligenza dell'uomo»³⁷. È dunque forse questa la sfida e l'invito finale che le immagini in digitale propongono oggi: bisogna, come suggerisce Joan Fontcuberta, adottare le immagini superando la loro naturale immediatezza, investendole di senso; «il messaggio sarebbe: la natura ti ha dotato di una certa forma, ma la cultura può modificare la tua condizione. [...] Si tratta] di farle [all'immagine] adottare uno stile di vita, di pensiero e di rispondenza con la condotta che l'immagine trasmette (nel senso più ampio e flessibile che si possa intendere: il 'mi piace' di Facebook ne sarebbe un esempio»³⁸. Ciò che propone il critico catalano non è investire con un principio di autorità le immagini fotografiche; tale principio non avrebbe infatti alcun fondamento. Piuttosto ancora una volta, in sintonia con quanto Mitchell ha insegnato, bisogna porsi di fronte alle immagini per comprendere innanzi tutto i loro desideri a partire dalla specifica forma che esse assumono, dal luogo in cui sono veicolate, dalle potenzialità che manifestano. È dunque l'immagine che esercita una sorta di autorità creando una dimensione sociale e pubblica per mezzo della condivisione dell'immagine stessa: a partire dalle fotografie e per loro mezzo è possibile prendere coscienza della propria identità e di modi di esperire, produrre relazioni sociali e dunque intessere un dialogo.

La fotografia, lo scatto della fotografia che tradizionalmente in epoca di immagini analogiche era il momento principale di creazione dell'immagine, diviene nell'epoca delle immagini in digitale «la ricerca iniziale, una bozza dell'immagine, tanto esposta alle modifiche quanto lo è sempre stata alla ricontestualizzazione»³⁹: quella che tradizionalmente era la postproduzione dell'immagine fotografica

³⁷ J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, Thomas Bassett, London 1690; trad. it. di C. Pellizzi, *Saggio sull'intelligenza umana*, Laterza, Roma-Bari 1994, vol. I, p. 168 (II, XI, § 17).

³⁸ J. Fontcuberta, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2016; trad. it. di S. Giusti, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Einaudi, Torino 2018, p. 53.

³⁹ F. Ritchin, *After Photography*, W.W. Norton, New York 2009; trad. it. di C. Veltri, *Dopo la fotografia*, Einaudi, Torino 2012, p. 29.



Il bisogno di fotografare

rientra a pieno titolo nella produzione dell'immagine stessa; inoltre non è un processo a solo appannaggio dell'autore ma aperto alla collaborazione di chiunque utilizzi l'immagine ricontestualizzandola, remixandola⁴⁰. Le immagini in digitale non chiedono altro che di essere utilizzate e così di prendere vita: così come un file in formato *.raw* come dice il nome stesso è allo stato grezzo e ha bisogno dell'elaborazione successiva alla fase di ripresa per mostrare le immagini, allo stesso modo le fotografie in digitale hanno bisogno di essere utilizzate, contestualizzate, remixate, condivise, commentate, per spiegare le loro funzioni e non rimanere anch'esse allo stato grezzo. Esse sono dei dati digitali che necessitano di una contestualizzazione, dell'interazione con l'ambiente che le ha prodotte per essere fonte di esperienza; l'apparente separatezza delle cose è «un'illusione, un'astrazione, così come null'altro che un'illusione è il considerare un contenuto culturale, quale esso sia, qualcosa di distinto e separato dal flusso di dati che regola le attuali esistenze. Nella contemporaneità, ogni dato, ogni fenomeno, ogni evento, trova una ragione d'essere soltanto in quanto è in relazione con il liquido fluire di tutti gli altri dati, fenomeni ed eventi»⁴¹.

Il dibattito dell'ultimo ventennio sulle sorti della fotografia dopo l'irruzione del digitale è dunque risolvibile così come era facilmente prevedibile: ricordando infatti come la fotografia abbia storicamente sempre manifestato la propria capacità di adattarsi ai tempi (sino a dar loro forma), la fotografia in digitale «non è altro che la fotografia adattata alla nostra vita online»⁴². Nella sua apparente banalità, un'affermazione del genere è di fondamentale importanza perché si sbarazza di

⁴⁰ La nuova centralità della funzione di postproduzione è una tendenza generale osservata non soltanto nella fotografia: cfr. per esempio N. Bourriaud, *Post Production. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, les Presses du réel, Dijon 2004; trad. it. di G. Romano, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano 2004, che evidenzia a partire dai primi anni Ottanta del Novecento una tendenza diffusa di molti artisti a creare opere a partire da altre opere già esistenti e dunque a rielaborare materiali già esistenti nel mercato culturale; dunque emerge una vera e propria arte della postproduzione che si basa sul riutilizzo e l'invenzione di nuovi usi che ricontestualizzano e danno un nuovo senso a ciò che è già esistente; Bourriaud ritiene infine che l'arte della "postproduzione" sia la modalità con cui, nell'era dell'informazione, si reagisce al caos che scaturisce dalla globalizzazione.

⁴¹ V. Campanelli, *Dialoghi*, cit., p. 75; cfr. anche Id., *Web Aesthetics*, cit., p. 108.

⁴² J. Fontcuberta, *La furia de las imágenes*, cit., p. 34.



La fotografia in digitale

considerazioni sulla morte della fotografia e sulla mancanza di senso delle pratiche legate alle immagini in digitale che hanno caratterizzato buona parte del dibattito critico degli ultimi anni: è una presa d'atto di ciò che concretamente viene quotidianamente fatto con le fotografie e degli usi che la rendono una pratica di estrema vitalità.

«Non si tratta più di produrre opere, quanto di creare situazioni che prescrivano un senso. [...] S'impone un'ecologia del visibile che penalizzerà la saturazione a favore del riciclo d'immagini. [...] La circolazione delle immagini prevale sul contenuto. [...] I discorsi sull'originalità sono delegittimati e divengono consuete le pratiche di appropriazione. [...] Condividere è meglio che possedere»⁴³. Questi alcuni punti di un decalogo che Fontcuberta propone: non si tratta, con tutta evidenza, di una rinuncia al senso, al potere della fotografia né tantomeno alla sua produzione; l'invito è piuttosto ad assecondarne le forme senza nostalgia di un'ipotetica età dell'oro irrimediabilmente persa. Ed infatti l'ultimo punto del decalogo impone di «non arrendersi né al glamour né alle logiche commerciali per muoversi verso un attivismo che scuota le coscienze»⁴⁴ e che porti a una rieducazione della visione e dunque della produzione di fotografie: l'adattamento da mettere in campo non deve infatti essere assuefazione ai mezzi, bensì scelta consapevole delle possibilità euristiche e cognitive che ancora la fotografia continua a esercitare. Il web e i social continueranno a essere pieni di fotografie di gattini, selfie o piatti di cibo; quantitativamente questa tipologia di immagini continuerà a essere prevalente e continuerà a far parte di quelle immagini che realmente non guardiamo e che riempiono gli hard disk dei server; tuttavia si diffondono le pratiche di recupero di foto smarrite, dimenticate, abbandonate, di manipolazione e ricontestualizzazione che non si accontentano di un semplice o immediato *like* ma richiedono attenzione per giungere a un'elaborazione creativa che segni il passaggio da una passività a un'attività, spesso non individuale ma collettiva.

⁴³ Ivi, pp. 34-35.

⁴⁴ Ivi, p. 35. Mi permetto di rinviare al mio *Dall'analogico al digitale. Fotografia, esperienza e progresso tecnologico*, «Aesthetica Preprint» 97 (2013) in cui proponevo il modello della convivialità di Ivan Illich come possibile criterio per gestire la pervasività spesso nociva della tecnologia. Cfr. inoltre K. Kelly, *What Technology Wants*, Viking, New York 2010; trad. it. di G. Olivero, *Quello che vuole la tecnologia*, Codice, Torino 2011, p. 273, che riprende lo stesso modello per sottolineare la dimensione personale e comunitaria della tecnologia.



Il bisogno di fotografare

È dunque necessario infine riflettere sui modi in cui la fotografia determina le forme con cui la realtà viene strutturata e trasformata quando è posta di fronte all'apparecchio fotografico e viene da esso rappresentata: per esempio evidenzia Carlo Mollino come «una fotografia che sia documento nel senso letterale poco c'importa, o più precisamente e nel senso traslato del termine, comincerà a interessarci quando non sarà più un documento, *ma ne avrà tutte le apparenze*»⁴⁵. Dunque è necessario evidenziare il modo con cui la fotografia ancora oggi dà forma al reale, stando al passo con i tempi nel solco della propria tradizione. Se si attribuisce per esempio alla fotografia la stessa funzione che ha svolto il ready-made nel Novecento, entrambi appaiono come documento ma in realtà sono «*falso documento*, più o meno consciamente fabbricato e scelto con fini tendenziosi e personali, truccato ad arte con elisioni, accostamenti, *selezioni* trasfiguratrici, insomma di un documento colto in modo tale che dell'oggettività avrà solo *l'apparenza*»⁴⁶. Apparenza di realtà che dunque non è né realtà né *mimesis* ma produzione di realtà, produzione di un determinato orizzonte visuale grazie a un appropriato utilizzo del mezzo fotografico; l'immagine infatti è sempre per sua natura ambigua, mostra e nasconde: apparentemente mostra il reale in maniera oggettiva ma, a dire il vero, è sempre produttrice di realtà.

⁴⁵ C. Mollino, *Il messaggio dalla camera oscura*, Adarte, Torino 2006 (I ed.: 1949), p. 96.

⁴⁶ Ivi, p. 97.



Epilogo

«Ho una nipotina di due anni e due mesi; telefona quasi ogni giorno, gira un po' a caso le manopole della radio, e tutto questo, per lei, è tanto naturale quanto giocare con i suoi cubi e le sue bambole. Non voglio assolutamente essere in ritardo rispetto alla bambina, e mi cimento a non trovare più frontiere tra ciò che un tempo chiamavamo naturale e ciò che chiamavamo artificiale...»¹. Così nel 1937 scriveva Paul Valéry; eppure sembra descrivere gli sforzi in cui si è dibattuta molta della riflessione sulla fotografia dall'avvento delle immagini in digitale, oscillando ora tra l'apocalittico ora tra immotivato trionfalismo.

E se oggi il presente si caratterizza per l'indeterminatezza poiché essa è «divenuta un fatto positivo, un elemento positivo della conoscenza», è necessario di conseguenza «non cercare davanti a noi ciò che è definitivamente alle nostre spalle, e [...] considerare ogni previsione, proprio in quanto tale, come precaria»². È necessario invece sfruttare sino in fondo la capacità di adattamento specifica dell'uomo, cioè la facoltà di far fronte all'ignoto approntando efficaci strumenti di comprensione, come, per continuare con Valéry, in una partita a carte in cui il giocatore si accorge «sbalordito, che la mano del suo partner gli passa figure mai viste, e che le regole del gioco si modifi-

¹ P. Valéry, *Notre destin et les lettres*, in Id., *Regards sur le monde actuel et autres essais*, in *Œuvres*, Gallimard, Paris 1960, vol. 2, pp. 1059-1076 (I ed.: «Conferencia» 2 (1937), pp. 341-354); trad. it. di F.C. Papparo, *Il nostro destino e le lettere*, in Id., *Sguardi sul mondo attuale*, Adelphi, Milano 1994, pp. 183-204, qui p. 184.

² Ivi, p. 189.



Epilogo

cano a ogni giro. Nessun calcolo di probabilità è più possibile, e non può neppure gettare le carte in faccia all'avversario»³.

Come confrontarsi – si interroga Valéry – con questi inediti orizzonti, con la discontinuità e l'imprevedibilità del futuro che neanche i grandi inventori di mondi immaginari come Jules Verne, Herbert G. Wells o Edgar Allan Poe vagheggiarono? Questa domanda in fondo articola ancora una volta il rapporto tra reale e rappresentazione e dunque interroga in maniera ancora più pressante la funzione delle immagini in digitale oggi.

La risposta ai dubbi, al catastrofismo e all'esaltazione per la novità però è già presente nelle parole del pensatore francese: la fotografia ha contribuito nella sua storia e nei suoi usi a superare la distinzione tra artificiale e naturale, è stata – tanto nella sua classica e tradizionale declinazione analogica quanto nell'attuale e indisciplinata versione in digitale – pratica capace di farci comprendere e agire nel tempo storico seguendone e, nel contempo, dettandone il divenire.

³ Ivi, p. 194.



Bibliografia

- Aa. Vv., *Nicea e la civiltà dell'immagine*, «Aesthetica Preprint» 52 (1998).
- Andaloro, M., *Il secondo Concilio di Nicea e l'età dell'immagine*, in L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1997, pp. 185-194.
- Assante, E., "Che rimpianti per il vinile". *Oggi ascoltare non dà le stesse emozioni*, la Repubblica, 24 maggio 2016, http://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2016/05/24/news/neil_young-140451055/ (ultimo accesso: maggio 2019).
- Bauman, Z., *On Glocalization: Or Globalization for Some, Localization for Some Others*, «Thesis Eleven» 54/1 (1998), pp. 37-49, successivamente P. Beilharz (ed. by), *The Bauman Reader*, Blackwell Publishers, Malden, MA 2001; trad. it. di E. Coccia, *Sulla glocalizzazione: o globalizzazione per alcuni, localizzazione per altri*, in Id., *Globalizzazione e glocalizzazione. Saggi scelti a cura di Peter Beilharz*, Armando, Roma 2005, pp. 336-350.
- Benjamin, W., *Berliner Kindheit und Neunzehnhundert*, Surkamp, Frankfurt am Main 1950; trad. it. di M. Bertoli Peruzzi, *Infanzia berlinese*, Einaudi, Torino 1973.
- Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Surkamp, Frankfurt am Main 1974-89, Band I/II, pp. 471-508 (I ed.: «Zeitschrift für Sozialforschung» 5 [1936]); trad. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000, pp. 17-56.



Bibliografia

- Benjamin, W., *Kleine Geschichte der Photographie*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Surkamp, Frankfurt am Main 1974-89, Band II/I (I ed.: «Die Literarische Welt» 38-40 [1931]); trad. it. di E. Filippini, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000, pp. 57-78.
- Benjamin, W., *Erfahrung und Armut*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Surkamp, Frankfurt am Main 1974-89, Band II/I, pp. 213-219 (I ed.: «Die Welt im Wort» 10 [1933]); trad. it. di F. Rella, *Esperienza e povertà*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, pp. 364-369.
- Benjamin, W., *Neues von Blumen*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Surkamp, Frankfurt am Main 1974-89, Band III, pp. 151-153 (I ed.: «Die Literarische Welt» 47 [1928]); trad. it. di G. Carchia, *Novità sui fiori*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, pp. 221-224.
- Bolter, J.D., Grusin, R., *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, London 1999; trad. it. di B. Gennaro, *Remediation. Competizione e integrazione tra vecchi e nuovi media*, Guerini, Milano 2002.
- Bolz, N., *Neue Medien*, in C. Wulf (Hrsg.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Beltz, Weinheim und Basel 1997, pp. 661-678; trad. it. di M. Mezzanzanica, *Nuovi media*, in C. Wulf (a cura di), *Le idee dell'antropologia*, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 670-688.
- Bourriaud, N., *Post Production. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, les Presses du réel, Dijon 2004; trad. it. di G. Romano, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano 2004.
- Bourriaud, N., *The Tate Triennial. Altermodern*, Tate Publishing, London 2009.



Bibliografia

- Bourriaud, N., *Esthétique relationnelle*, les Presses du réel, Dijon 1998; trad. it. di M.E. Giacomelli, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010.
- Bourriaud, N., *Radical. Pour une esthétique de la globalisation*, Denoël, Paris 2009; trad. it. di M.E. Giacomelli, *Il radicale. Per un'estetica della globalizzazione*, Postmedia, Milano 2014.
- Campanelli, V., *Web Aesthetics. How Digital Media Affect Culture and Society*, NAI Publishers, Institute of Network Cultures, Rotterdam, Amsterdam 2010.
- Campanelli, V., *Remix It Yourself. Analisi socio-estetica delle forme comunicative del Web*, CLUEB, Bologna 2011.
- Campanelli, V., *Dialoghi. Verso uno statuto delle immagini contemporanee*, Edizioni MAO, Napoli 2016.
- Carbone, M., *Filosofia-schermi*, Raffaello Cortina, Milano 2016.
- Casetti, F., *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.
- Casetti, F., *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, «Fata Morgana», 4 (2008), pp. 23-40.
- Chéroux, C., *From Here On*, catalogo *Les Rencontres de la photographie d'Arles 2011*: https://www.billetterie-rencontres-arles.com/boutique/Catalogue_From_Here_On.html?process=&switch=1&locale=en (ultimo accesso: maggio 2019).
- Codeluppi, V., *L'era dello schermo. Convivere con l'invasione mediatica*, FrancoAngeli, Milano 2013.
- Codeluppi, V., *Il tramonto della realtà. Come i media stanno trasformando le nostre vite*, Carocci, Roma 2018.
- Crescimanno, E., *Dall'analogico al digitale. Fotografia, esperienza e progresso tecnologico*, «Aesthetica Preprint» 97 (2013).
- Davis, D., *The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995)*, «Leonardo» 5 (1995), pp. 381-386.



Bibliografia

- Debord, G., *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris 1967; trad. it. di P. Salvadori, *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano 2001.
- Dewey, J., *Art as Experience*, Minton, Balch & Company, New York 1934; trad. it. di G. Matteucci e L. Mengozzi, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo 2007.
- Dyson, G.B., *Darwin Among the Machines*, Perseus Books, Reading, MA 1997; trad. it. di A. de Lachenal, *L'evoluzione delle macchine. Da Darwin all'intelligenza globale*, Raffaello Cortina, Milano 2000.
- Dyson, G.B., *Turing's Cathedral. The Origins of the Digital Universe*, Pantheon Books, New York 2012; trad. it. di S. De Franco e G. Seller, *La cattedrale di Turing. Le origini dell'universo digitale*, Codice, Torino 2012.
- Evans, W., *The Reappearance of Photography*, «Hound and Horn» 5/1 (1931), pp. 125-128.
- Evans, W., *Beauties of the Common Tool*, «Fortune» 52 (1955), pp. 103-107.
- Evans, W., *Interview with Walker Evans*, di L. Katz, «Art in America» 59/2 (1971), pp. 82-89.
- Evans, W., *The Thing Itself is Such a Secret and so Unapproachable*, «George Eastman House, Image Magazine» 4 (1974); originariamente pubblicato in «Yale Alumni Magazine» (February 1974); <http://www.americansuburbx.com/2011/10/interview-walker-evans-with-students.html> (ultimo accesso: maggio 2019).
- Floridi, L., *Information. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2010; trad. it. di M. Durante, *La rivoluzione dell'informazione*, Codice, Torino 2012.
- Floridi, L., *The Fourth Revolution. How the Infosphere is Reshaping Human Reality*, Oxford University Press, Oxford 2014; trad. it. di M. Durante, *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*, Raffaello Cortina, Milano 2017.



Bibliografia

- Fontcuberta, J., *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2016; trad. it di S. Giusti, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Einaudi, Torino 2018.
- Frillici, P.F., *Sulle strade del reportage. L'odissea fotografica di Walker Evans, Robert Frank e Lee Friedlander*, Quinlan, Bologna 2007.
- Garroni, E., *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Garzanti, Milano 1992.
- Goffman, E., *Asylums. Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, Anchor Books, Garden City, N.Y. 1961; trad. it. di F. Basaglia, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino 2003.
- Gunthert, A., *L'image partagée. La photographie numérique*, Éditions Textuel, Paris 2015; trad. it. di G. Boni, *L'immagine condivisa. La fotografia digitale*, Contrasto, Roma 2016.
- Hughes, T.H., *Human-Built World. How to Think about Technology and Culture*, The University of Chicago Press, Chicago, IL 2004; trad. it. di L.T. Barone, *Il mondo a misura d'uomo. Ripensare tecnologia e cultura*, Codice, Torino 2006.
- Kay, A., *Computer Software*, «Scientific American», 251 (1984), pp. 53-59.
- Kay, A., Goldberg, A., *Personal Dynamic Media*, «IEEE Computer» 10 (1977), pp. 31-41; successivamente in N. Wardrip-Fruin, N. Montfort (a cura di), *The New Media Reader*, The MIT Press, Cambridge, MA 2003, pp. 391-404.
- Kelly, K., *What Technology Wants*, Viking, New York 2010; trad. it. di G. Olivero, *Quello che vuole la tecnologia*, Codice, Torino 2011.
- Klee, P., *Schöpferische Konfession*, Erich Reiß Verlag, Berlin 1920, trad. it di F. Saba Sardi, *Confessione creatrice e altri scritti*, Abscondita, Milano 2004.
- La Capria, R., *La mosca nella bottiglia. Elogio del senso comune*, Rizzoli, Milano 1996; ora in Id., *Opere*, Mondadori, Milano 2003, pp. 1385-1463.



Bibliografia

- Latour, B., *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris 1991; trad. it. di G. Lagomarsino, *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, Elèuthera, Milano 1995.
- Latour, B., *Cogitamus. Six lettres sur les humanités scientifiques*, La Découverte, Paris 2010; trad. it. di R. Ferrara, *Cogitamus. Sei lettere sull'umanesimo scientifico*, il Mulino, Bologna 2013.
- Locke, J., *An Essay Concerning Human Understanding*, Thomas Bassett, London 1690; trad. it. di C. Pellizzi, *Saggio sull'intelligenza umana*, Laterza, Roma-Bari 1994.
- Lugon, O., *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Macula, Paris 2001; trad. it. di C. Grimaldi, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Electa, Milano 2008.
- Manovich, L., *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge, MA 2001; trad. it. di R. Merlini, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002.
- Manovich, L., *Info-Aesthetics: Information and Form*, 2001, pp. 1-5, http://manovich.net/content/04-projects/140-info-aesthetics/info_aesthetics.pdf, (ultimo accesso: maggio 2019).
- Manovich, L., *Introduction to Info-Aesthetics*, 2008, pp. 1-8, <http://manovich.net/content/04-projects/060-introduction-to-info-aesthetics/57-article-2008.pdf> (ultimo accesso: maggio 2019).
- Manovich, L., *Software Takes Command*, 2010; trad. it. di M. Tarantino, *Software Culture*, Olivares, Milano 2010.
- Marra, C., *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006.
- McLuhan, M., Fiore, Q., *The Medium is the Massage*, Random House, New York 1967; trad. it. di N. Locatelli, *Il medium è il massaggio. Un inventario di effetti*, Corraini, Mantova 2011.
- Mirzoeff, N., *How to See the World. An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More*, Basic Books, New York 2016; trad. it. di R. Rizzo, *Come vedere il mondo. Un'in-*



Bibliografia

- roduzione alle immagini: dall' autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, Johan & Levi, Milano 2017.
- Mitchell, W.J.T., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Raffaello Cortina, Milano 2017.
- Mitchell, W.J.T., *Realismo e immagine digitale*, trad. it. di M. Cometa e V. Cammarata, in Id., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2017, pp. 197-215.
- Mitchell, W.J.T., *Showing Seeing*, «Journal of Visual Culture» 1/2 (2002), pp. 165-181; trad. it. di M. Cometa e V. Cammarata, *Mostrare il vedere*, in Id., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2017, pp. 41-65.
- Mitchell, W.J.T., *The Surplus Value of Images*, «Mosaic» 35/3 (2002), pp. 1-24; trad. it. di M. Cometa e V. Cammarata, *Il plusvalore delle immagini*, in Id., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2017, pp. 139-174.
- Mitchell, W.J.T., *There Are No Visual Media*, «Journal of Visual Culture» 4/2 (2005), pp. 257-266; trad. it. di M. Cometa e V. Cammarata, *I media visivi non esistono*, in Id., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2017, pp. 125-137.
- Mitchell, W.J.T., *What do Pictures 'Really' Want?*, «October» 77 (1996), pp. 71-82; trad. it. di M. Cometa e V. Cammarata, *Che cosa vogliono davvero le immagini?*, in Id., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2017, pp. 107-124.
- Moholy-Nagy, L., *Malerei und Photographie*, «i20» (1927); successivamente in *A New Instrument of Vision*, «Telehor» 1-2 (1936), pp. 34-36.
- Moholy-Nagy, L., *Malerei Fotografie Film*, Albert Langen Verlag, München 1925; trad. it. di B. Reichlin, *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino 2010.
- Mollino, C., *Il messaggio dalla camera oscura*, Adarte, Torino 2006 (I ed.: 1949).
- Mora, G., Hill, J.T., *Walker Evans. La Soif du Regard*, Seuil, Paris 1993.



Bibliografia

- Norman, D.A., *The Invisible Computer. Why Good Products Can Fail, the Personal Computer Is So Complex, and Information Appliances Are the Solution*, The MIT Press, Cambridge, MA 1998; trad. it. di B. Parrella, *Il computer invisibile. La tecnologia migliore è quella che non si vede*, Apogeo, Milano 2005².
- Nye, D.E., *American Technological Sublime*, The MIT Press, Cambridge, MA 1994.
- Pinotti, A., Somaini, A., *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.
- Plessner, H., *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, de Gruyter, Berlin 1928; trad. it. di U. Fadini, E. Lombardi Vallauri e V. Rasini, *I gradi dell'organico e l'uomo. Introduzione all'antropologia filosofica*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- Renger-Patzsch, A., *Photographie und Kunst*, in *Das Deutsche Lichtbild*, Robert & Bruno Schultz, Berlin 1929.
- Ritchin, F., *After Photography*, W.W. Norton, New York 2009; trad. it. di C. Veltri, *Dopo la fotografia*, Einaudi, Torino 2012.
- Roh, F., *foto-auge*, Wedekind & Co., Stuttgart 1929; trad. it. di S. Cecchini, *foto-auge*, Liguori, Napoli 2007.
- Roncaglia, G., *La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Russo, L. (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1997.
- Shirky, C., *Here Comes Everybody. The Power of Organizing without Organizations*, Penguin Press, New York 2008; trad. it. di F. Fasce, *Uno per uno, tutti per tutti. Il potere di organizzare senza organizzazione*, Codice, Torino 2009.
- Shirky, C., *Cognitive Surplus. Creativity and Generosity in a Connected Age*, Penguin Press, New York 2010; trad. it. di S. Bourlot, *Surplus cognitivo. Creatività e generosità nell'era digitale*, Codice, Torino 2010.



Bibliografia

- Sontag, S., *America, Seen Through Photographs, Darkly*, in Ead., *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1973, pp. 27-48; trad. it. di E. Capriolo, *L'America vista nello specchio scuro della fotografia*, in Ead., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004, pp. 24-44.
- Szarkowski, J., *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York 1973.
- Valéry, P., *Notre destin et les lettres*, in Id., *Regards sur le monde actuel et autres essais*, in *Œuvres*, Gallimard, Paris 1960, vol. 2, pp. 1059-1076 (I ed.: «Conferencia» 2 (1937), pp. 341-354); trad. it. di F.C. Papparo, *Il nostro destino e le lettere*, in Id., *Sguardi sul mondo attuale*, Adelphi, Milano 1994, pp. 183-204.
- Valéry, P., *La conquête de l'ubiquité*, in Id., *Œuvres*, Gallimard, Paris 1960, vol. 2, pp. 1284-1287 (I ed.: P. Valéry, H. Massis, C. Bel-laigue, etc., *De la musique avant toute chose*, Éditions du Tambourinaire, Paris 1928); trad. it di V. Lamarque, *La conquista dell'ubiquità*, in Id., *Scritti sull'arte*, Tea, Milano 1996, pp. 107-109.
- Valtorta, R., *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2008.
- Valtorta, R. (a cura di), *Joachim Schmid e le fotografie degli altri*, Johan & Levi, Milano 2012.
- Valtorta, R., *Piccola introduzione a Joachim Schmid e al tema del riutilizzo delle immagini*, in Ead. (a cura di), *Joachim Schmid e le fotografie degli altri*, Johan & Levi, Milano 2012, pp. 7-12.
- Vitta, M., *Il rifiuto degli dèi. Teoria delle belle arti industriali*, Einaudi, Torino 2012.
- von Neumann, J., *The Computer & the Brain*, Yale University Press, New Haven 1958; trad. it. di P. Bartesaghi, *Computer e cervello*, il Saggiatore, Milano 2014.
- Weber, J.S., *Il fotografo elettronico siamo noi*, in R. Valtorta (a cura di), *Joachim Schmid e le fotografie degli altri*, Johan & Levi, Milano 2012, pp. 25-33.



Bibliografia

Williams, R., *From Medium to Social Practice*, in Id., *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford 1977, pp. 158-164.

Wulf, C. (Hrsg.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Beltz, Weinheim und Basel 1997, pp. 661-678; trad. it. di M. Mezzanatica, *Le idee dell'antropologia* (1997), Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 670-688.

Wulf, C., *Anthropologie. Geschichte, Kultur, Philosophie*, Rowohlt, Reinbeck 2004; trad. it. di T. Menegazzi, M.T. Costa e M. Garabone, *Antropologia dell'uomo globale. Storia e concetti*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.





Indice dei nomi

- Abbott, B., 43n.
Andaloro, M., 22n, 113.
Assante, E., 54n, 113.
Atget, E., 42.
- Barthes, R., 50.
Bauman, Z., 26, 26n, 113.
Baumeister, W., 43n.
Bellaigue, C., 45n, 121.
Benjamin, W., 19, 28, 35, 45-48,
47n, 48n, 56, 56n, 61, 63, 84, 85n, 88,
95, 96n, 103, 113-114.
Blas, Z., 14.
Boehm, G., 32, 36.
Bolter, J.D., 65n, 114.
Bolz, N., 78n, 80n, 114.
Bookchin, N., 14.
Bourriaud, N., 26-29, 27n, 28n,
108n, 114-115.
Burchartz, M., 43n.
Burke, E., 69.
- Campanelli, V., 50n, 61n, 89-90,
90n, 108n, 115.
Carbone, M., 77n, 115.
Casetti, F., 77n, 115.
Chéroux, C., 12, 13n, 14, 115.
Codeluppi, V., 77n, 97n, 115.
- Crescimanno, E., 115.
- Davis, D., 71n, 115.
Dean, M., 12.
Debord, G., 17, 48n, 116.
Dewey, J., 70, 89, 116.
Dreyer, C.T., 43n.
Duchamp, M., 14.
Dupont, A., 43n.
Dyson, G.B., 67n, 69, 70n, 74n, 116.
- Ejzenštejn, S.M., 43n.
Evans, W., 36, 36n, 38-42, 40n,
41n, 42n, 116.
- Fiore, Q., 65n, 118.
Flaubert, G., 41.
Floridi, L., 79n, 116.
Fontcuberta, J., 12, 107, 107n,
108n, 109, 117.
Frillici, P.F., 39n, 117.
- Galilei, G., 55.
Garroni, E., 30, 30n, 117.
Goffman, E., 53, 53n, 117.
Goldberg, A., 73, 74n, 117.
Goldin, N., 14.
Grusin, R., 65n, 114.



Indice dei nomi

- Gunthert, A., 87-88, 87n, 117.
- Heartfield, J., 43n.
- Hill, J.T., 41n, 119.
- Hughes, T.H., 68n, 117.
- Katz, L., 40n, 116.
- Kay, A., 73, 74n, 117.
- Kelly, K., 109n, 117.
- Kertész, A., 43n.
- Kessels, E., 10, 12.
- Klee, P., 95, 95n, 117.
- Klein, W., 92.
- Krull, G., 43n.
- La Capria, R., 62, 63n, 64, 117.
- Latour, B., 61-62, 62n, 64, 64n,
118.
- Levine, B., 9.
- Locke, J., 106, 107n, 118.
- Lotar, E., 43n.
- Lugon, O., 38n, 40, 40n, 41n, 118.
- Lyotard, J.-F., 26.
- Man Ray (nato E. Radnitzky), 43n.
- Manovich, L., 71, 71n, 73n, 74-75,
74n, 75n, 76n, 77, 83, 83n, 118.
- Marra, C., 49-50, 49n, 118.
- Massis, H., 45n, 121.
- McLuhan, M., 65, 65n, 118.
- Mirzoeff, N., 31n, 118.
- Mitchell, W.J.T., 32-36, 33n, 92,
98-107, 98n, 99n, 101n, 102n, 119.
- Moholy-Nagy, L., 43n, 45-47, 45n,
46n, 119.
- Mollino, C., 110, 110n, 119.
- Mora, G., 41n, 119.
- Niceforo, 22.
- Nye, D.E., 69n, 120.
- Parr, M., 12.
- Pinotti, A., 31n, 101n, 120.
- Platone, 23.
- Plessner, H., 79n, 120.
- Poe, E. A., 112.
- Prince, R., 11-12.
- Ramey, P., 9.
- Renger-Patzsch, A., 43n, 46, 46n, 120.
- Ritchin, F., 107n, 120.
- Rodchenko, A., 43n.
- Roh, F., 38, 42-44, 44n, 47, 120.
- Roncaglia, G., 79n, 120.
- Russo, L., 21n, 22n, 113, 120.
- Schmid, J., 10-12, 89-91, 91n.
- Schmitt, P., 9.
- Schwitters, K., 43n.
- Sebald, W.G., 27n, 28.
- Sheeler, C., 43n.
- Sherman, C., 14.
- Shirky, C., 97n, 120.
- Somaini, A., 31n, 101n, 120.
- Sontag, S., 41, 41n, 120.
- Steichen, E., 43n.
- Stieglitz, A., 41.
- Syms, M., 14.
- Szarkowski, J., 38n, 121.
- Tschichold, J., 43.



Indice dei nomi

Valéry, P., 45, 45n, 92, 111-112,
111n, 121.

Valtorta, R., 11n, 46n, 91n, 121.

Verne, J., 112.

Vertov, D., 43n.

Vitta, M., 67, 68n, 70, 70n, 77n,
79n, 121.

von Neumann, J., 59-60, 60n, 121.

Warburg, A., 90.

Warhol, A., 14.

Weber, J.S., 91n, 121.

Welles, H.G., 112.

Weston, E., 43n.

Whitman, W., 41.

Williams, R., 102, 102n, 122.

Wulf, C., 76n, 78n, 114, 122.

Young, N., 54.





Visita il nostro catalogo:



Finito di stampare nel mese di
Luglio 2019
Presso la ditta Photograph s.r.l - Palermo
Editing e typesetting: Valentina Tusa - Edity Società
Cooperativa per conto di NDF
Progetto grafico copertina: Luminita Petac