

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
Arti visive, performative, mediali

Ciclo XXXII

Settore Concorsuale: 10/B1 – STORIA DELL'ARTE

Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/03 – STORIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA

Normalizzazione del bordello senza muri.
L'oscenità virale tra arte, moda e social network

Presentata da: Chiara Pompa

Coordinatore Dottorato

Prof. Daniele Benati

Supervisore

Prof. Claudio Marra

Esame finale anno 2020

Normalizzazione del bordello senza muri. L'oscenità virale tra arte, moda e social network

- Chiara Pompa -

ABSTRACT

Il progetto di tesi nasce dalla volontà di far luce sul rapporto tra il medium fotografico e la nozione di *nuova oscenità*, teorizzata e disseminata nei suoi scritti da Jean Baudrillard. Nozione che – se intesa nell'accezione proposta dal filosofo francese, ovvero l'*oscenità del visibile, del troppo visibile, del più visibile del visibile* – ben si adatta a dettagliare i concetti di trasparenza e di visibilità peculiari della società attuale, costantemente impegnata nel mettere a nudo se stessa attraverso i social media in nome della cosiddetta *ideologia della post-privacy*. Incoraggiando una continua violazione della sfera del segreto, tale ideologia favorirebbe, infatti, la progressiva diminuzione dello scarto tra ciò che può essere reso di dominio pubblico e ciò che invece, tradizionalmente, sarebbe dovuto appartenere all'ambito del privato. Un andamento generale della cultura, quello appena delineato, che si è imposto capillarmente a cavallo di millennio, accelerato dalla nascita del World Wide Web, del quale la fotografia riesce a farsi promotrice oltre che sommo interprete, contribuendo – anche in virtù di un'innovata condizione tecnologica – al compimento della visibilità e della trasparenza totale.

Nel corso della trattazione, la nozione “aggiornata” di osceno sarà, dunque, assunta a strumento euristico utile a tracciare gli svolgimenti paralleli della pratica fotografica nei campi delle arti visive, della moda e dei social media, in un arco temporale che va dall'inizio degli anni Novanta a oggi. Uno strumento attraverso cui connettere autori di riferimento, rileggerne alcuni e candidarne di nuovi tra quanti, allargando il “campo del fotografabile” teorizzato da Pierre Bourdieu, profanano la soglia del privato e portano alla ribalta i risvolti banali e ordinari della quotidianità, fino a quelli intimi, tragici, inquietanti, perturbanti o addirittura nefandi, favorendo così la concretizzazione di quel “bordello senza muri” che secondo Marshall McLuhan è il mondo nell'età fotografica.

NORMALIZZAZIONE DEL BORDELLO SENZA MURI L'OSCENITÀ VIRALE TRA ARTE MODA E SOCIAL NETWORK

CAPITOLO 1

L'OCCHIO TRACOTANTE. FOTOGRAFIA E OSCENO NELL'EPOCA DELLA RIVELAZIONE TOTALE	3
1.1 Oltre la tradizione: il compito metastorico dell'osceno	4
1.2 Più visibile del visibile. La nuova oscenità secondo Jean Baudrillard	20
1.3 Sulle tracce di un rapporto intimo: indicialità, fotografia, oscenità	33
1.4 La società trasparente: quando il segreto si fa immagine	49

CAPITOLO 2

SNAPSHOT CULTURE 2.0. IL MOTORE DELLA "COMPIUTA VISIBILITÀ"	59
2.1 Delimitazioni di campo nel segno della continuità	60
2.2 <i>Ipervisibilità</i> : rivoluzione tecnologica come rivoluzione estetica	65
2.3 Un passato da ricordare o un presente da esporre?	77
2.4 Epifania integrata. L'allargamento dell'area del fotografabile	96

CAPITOLO 3

SNAPSHOT AESTHETIC. I DIARI SENZA LUCCHETTI DAGLI ANNI NOVANTA A OGGI	109
3.1 Vita arte moda. Nel segno della prossimità attraverso la <i>Snapshot Aesthetic</i>	110
3.2 Tra reale e immaginario. La <i>Snapshot Aesthetic</i> di inizio millennio attraverso Instagram	133
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	153

capitolo 1

L'OCCHIO TRACOTANTE FOTOGRAFIA E OSCENO NELL'EPOCA DELLA RIVELAZIONE TOTALE



1.1 Oltre la tradizione: il compito metastorico dell'osceno

Chi si appresta a scandagliare la cultura visuale tra la fine del Novecento e l'inizio del nuovo millennio difficilmente può sottrarsi allo stimolo di far luce sulle declinazioni fotografiche «dell'oscenità del visibile, del troppo visibile, del più visibile del visibile», teorizzata e disseminata nei suoi scritti da Jean Baudrillard.¹ Un'oscenità connessa alla «visibilità totale delle cose»,² che «comincia quando [...] tutto diventa di una trasparenza e di una visibilità immediata, quando tutto è sottoposto alla luce cruda e inesorabile dell'informazione e della comunicazione».³ Attraverso le parole del filosofo francese è infatti possibile intravedere nitido il riflesso della società attuale, costantemente impegnata nel far mostra di sé, a svelarsi attraverso apparati tecnologici capaci di fornire un *frame* al vissuto del singolo. Vissuto, un tempo confinato nell'ombra, che nel rinnovato ecosistema mediale è andato smarrendo la sua dimensione d'intimità, via via bruciata, sulla scia dell'impulso alla *condivisione*, dall'esposizione costante alla luminosità regolabile dello schermo di uno smartphone.

Oggi, a seguito dall'avvento di Internet e dalla progressiva convergenza delle tecnologie digitali, potenzialmente *tutto* s'impone al nostro sguardo, interpellato quale testimone del processo di «solennizzazione» della realtà altrui,⁴ anche di quella privata, intima, segreta, sporca, perversa, crudele o, più ordinariamente, feriale, solitamente esclusa agli occhi di molti e che, invece, «in nome dell'ideologia della post-privacy»⁵ o, forse, della sua tirannia, trova posto, sulle nuove *vetrine* online, convertita in immagine, allo stato di «foto- e video-sintesi».⁶

Ebbene, chiunque si interroghi, come evidentemente intendiamo fare in questa sede, sulla portata culturale di un fenomeno che più di altri ha segnato in profondità il senso comune della nostra epoca, non può certo eludere il confronto con la nozione di oscenità.

¹ J. BAUDRILLARD, *L'altro visto da sé*, Costa e Nolan, Genova 1987, pp. 14-15.

² J. BAUDRILLARD, *Parole Chiave*, Parole chiave [ed. or. 2000], Armando [edizione elettronica], Roma 2013, p. 225.

³ Cfr. J. BAUDRILLARD, cit., pp. 14-15.

⁴ Sulla nozione di «solennizzazione», si veda P. BOURDIEU (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini 1972.

⁵ B. HAN, *La società della trasparenza*, Nottetempo, Roma 2014, p. 12.

⁶ J. BAUDRILLARD, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?* [ed. or. 1995], Cortina Raffaello, Milano 1996, p. 34.

Una nozione che – se intesa nell’accezione proposta da Baudrillard – ben si adatta a dettagliare i concetti di “visibilità” e di “trasparenza”, sempre più spesso adottati tanto nella saggistica scientifica quanto in quella divulgativa come attributi peculiari della società, o più in generale, della cultura attuale. In questo senso, la nozione *aggiornata* di osceno sarà da noi assunta a strumento euristico utile a tracciare gli svolgimenti paralleli della pratica fotografica nei campi delle arti visive, della moda e dei social media, in un arco temporale che va dall’inizio degli anni Novanta a oggi. Uno strumento attraverso cui connettere autori di riferimento, rileggerne alcuni e candidarne di nuovi tra quanti, allargando il «campo del fotografabile»,⁷ profanano la soglia del privato e portano alla ribalta i risvolti banali e ordinari della quotidianità, fino a quelli intimi, tragici, inquietanti, perturbanti o addirittura nefandi, favorendo così la concretizzazione di quel *bordello senza muri* che secondo Marshall McLuhan è il mondo nell’età fotografica.⁸

Prima però di avviare una riflessione teorica sul contributo delle pratiche fotografiche all’affermarsi a cavallo di millennio del progressivo dominio *dell’oscenità del più visibile del visibile* – da considerarsi l’orizzonte ultimo della presente trattazione – si impone un inquadramento preliminare della nozione di osceno, per poi declinarla in relazione alle tendenze ideologiche, sociologiche e tecnologiche che hanno animato il contesto culturale dagli ultimi decenni del XX secolo fino a porre le basi per un sentire condiviso e riconosciuto collettivamente. E l’inquadramento ruoterà proprio intorno ai tre termini chiave che già sono andati emergendo da questa prima delimitazione del campo d’indagine: la visibilità, la trasparenza e, infine, l’oscenità, nozione, quest’ultima, in grado di contenere quanto connettere le altre due, oltre che di intrattenere, come si avrà modo di argomentare, un *rapporto intimo* con il medium fotografico, o ancor meglio, con la sua *filosofia*. Partiamo, dunque, dalla nozione di oscenità, recuperando via via le altre due.

Pur nella consapevolezza che non si lasci e forse – come avremo modo di argomentare rilanciando la fine interpretazione di George Bataille – nemmeno si debba definire, riteniamo d’obbligo risalire alle origini, alla sua radice. La sostanza di cui è

⁷ Sulla nozione di «campo del fotografabile», si veda: P. BOURDIEU, *op. cit.*

⁸ M. McLuhan, *Gli Strumenti del comunicare. Mass media e società moderna* [ed. or. 1964], Net, Milano 2002, p. 200-16.

capitolo 1

composto l'osceno è, infatti, volatile, difficile da solidificare, tende a evaporare, tanto da farne una nozione complessa, ambigua, che non si presta a facili interpretazioni fin dalla sua doppia e incerta etimologia latina:

Oscèno = *lat.* OSCÈNUS (giusta Prisciano e il Manuzio) e per altri OBSCÈNUS OBSCÆNUS. Fra le varie etimologie che di questa voce, secondo il vario modo di scriverla, si propongono, la più antica è dal *lat.* OB o OBS *a cagione* e CÆNUM *fango, melma* [= *gr.* Koinòn *immondo*], nel concetto che il primo significato del *lat.* obscœnus sia *brutto, deforme, sozzo, immondo* e per traslato *impudico, disonesto*: il qual senso figurato oggi prevale. Il Freund invece lo crede detto per OB-SCÆVINUS, voce fittizia tratta dal verbo OB-SCÆVARE, che vale *dare un cattivo presagio*, da OB e SCÆVUS *sinistro* [= *oland.* *scheef, alt. ted.* *schief*] e sostiene, sull'autorità di Festo, che il senso originario di obscœnus, obscœnus, sia quello di *portante cattivo augurio* [*quom opud antiquos, dice Festo, omnia fere obscœna dicta sint, quae mali hominis habebatur*].⁹

Brutto, deforme, sozzo, immondo, finanche portatore di malaugurio. Nello stesso ordine in cui vengono riportati dal vocabolario etimologico di Ottorino Pianigiani, sono questi, a seconda che si faccia fede all'etimologia più accreditata o a quella fittizia, i significati primari di osceno. Nient'altro che accezioni ormai dismesse in favore di una successiva traslazione di senso in chiave morale. Il significato figurato oggi prevalente rimanda, infatti, a un atteggiamento sconveniente e irrispettoso che offende gravemente il senso del pudore, soprattutto se attinente all'ambito della sessualità. Un passaggio semantico, quello appena descritto, che restringerebbe il campo alla sola sfera sessuale anche in virtù dell'uso del termine in ambito giuridico. Per il codice penale italiano gli "atti osceni in luogo pubblico o aperto o esposto al pubblico" sono, appunto, sanzionati in quanto oltraggio alla moralità pubblica e al buon costume o, eventualmente, alla pubblica decenza nel caso di atti che non è possibile riconoscere come inequivocabile espressione di libido (ad esempio, la mera esposizione della nudità integrale).

Eppure, non ci sembra adeguato appiattare la riflessione sulla natura dell'osceno su considerazioni che poggiano esclusivamente su un'indagine etimologica o su una successiva estensione di significato che lo circoscrive e confina alla sfera sessuale, alle sue pratiche e alle regole sociali in tema di morale, decenza ed etichetta da esse violate. Pur non escludendo la fondatezza di accezioni che trovano concordi tutti i vocabolari, non

⁹ PIANIGIANI, O., *Dizionario etimologico della lingua italiana*. Consultabile: online: <http://www.etimo.it>

possiamo esimerci dal prendere in considerazione le teorizzazioni sviluppate anzitutto in ambito filosofico e sociologico che svincolano l'osceno dalle manifestazioni sessuali. Sulla scorta di riflessioni di pensatori come Jean Baudrillard o Byung-Chul Han – che rileggono la categoria alla luce di un orizzonte sociale dominato dalla coazione a mostrare e mostrarsi peculiare di un'epoca in cui la visibilità è stata assunta a nuovo valore – si vanno, infatti, ponendo le basi per un'estensione di significato e un allargamento del suo campo semantico in grado di aprire le porte a percorsi interpretativi meno battuti. Ipostatizzarlo, estrarlo dalla sua realtà fenomenica al fine di congelarlo in una forma definitiva corrispondente a quella prevalente nell'uso comune, equivarrebbe, inoltre, a negare che le parole, tanto quanto le idee di cui sono portatrici, siano soggette a continue metamorfosi. Come è stato sottolineato nell'introduzione di *Parole chiave*, saggio programmatico che Baudrillard pubblica nel 2000 imperniando attorno a quindici concetti la sua articolata riflessione filosofica precedente, «le parole passano, si evolvono, muoiono, si trasformano e si fanno trasportatrici di idee attraverso modi imprevisi e incalcolabili».¹⁰ E l'osceno, che pure in quel saggio è annoverato, non fa certo eccezione. Senza contare che, come avremo modo di argomentare, che tale nozione, quasi per sua naturale predisposizione, appaia condannata a un'irriducibile arbitrarietà, condizione che complica ulteriormente la fenomenologia del suo significato, concorrendo a renderla sfuggente, ambigua, difficile da afferrare.

Un'arbitrarietà acutamente ravvisata e finemente analizzata da George Bataille nel 1957 all'interno de *L'erotismo*.¹¹ Sono, infatti, diverse le pagine che l'autore francese dedica all'osceno nel saggio appena menzionato. Pagine lungo le quali si dipana un'argomentazione che pone il termine in rapporto ai divieti sperimentati dalla specie umana, a cominciare dall'*homo faber* lungo tutto l'arco della sua evoluzione filogenetica. Riprendendo, infatti, alcune teorie note in campo antropologico, Bataille afferma che l'uomo, nel passaggio dallo stato di natura allo stato di cultura, avrebbe tentato di educare i propri istinti animali istituendo diverse tipologie di divieto, alcune delle quali poste a disciplinare la sfera sessuale. Nel corso della storia, circostanze, persone, luoghi sarebbero quindi diventati oggetto di tali divieti, da non considerarsi, però, mai universali

¹⁰ J. BAUDRILLARD, *Parole chiave* cit., [edizione elettronica]

¹¹ Cfr. G. BATAILLE, *L'erotismo*, [ed. or. 1957], Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1969.

né definitivi, poiché le condizioni che li determinerebbero hanno sempre un carattere variabile, condizionato dal *milieu* culturale della società di appartenenza. Ed è nel capitolo de *L'erotismo* dedicato all'incesto, proprio quando delinea il carattere arbitrario tanto delle sue norme quanto degli oggetti del divieto sessuale, che Bataille introduce «il divieto generico di oscenità»,¹² ancorando dunque il suo statuto a una sostanziale località di giudizio. Il pensatore francese specifica, infatti, che

Non possiamo affermare: “questo” è osceno; l'oscenità è una relazione. Non esiste un'oscenità in sé, come esiste “il fuoco” o “il sangue”, ma solo come esiste, ad esempio, un “oltraggio al pudore”. Una certa cosa è oscena se quella particolare persona la vede e lo dice: non si tratta esattamente di un oggetto, bensì di una relazione tra un dato oggetto e lo spirito di un individuo. In questo senso, possiamo definire delle situazioni in cui particolari aspetti siano, o almeno appaiano, osceni.¹³

E, dopo aver tratteggiato il carattere mutevole dell'oggetto del divieto dell'oscenità, Bataille passa subito a descrivere come le situazioni e gli aspetti che è possibile definire osceni sarebbero caratterizzati da un relativismo di fondo, precisando ulteriormente:

Situazioni che del resto sono instabili, che presuppongono sempre degli elementi non ben definiti, la cui eventuale stabilità appare arbitraria. [...] Si hanno luoghi, circostanze e persone vietate: tutti gli aspetti della sessualità sono osceni in questi luoghi, in queste circostanze o nei confronti di queste persone. Questi aspetti, al pari dei luoghi, delle circostanze e delle persone, sono variabili e sempre definiti in modo arbitrario. Così la nudità non è oscena in sé: lo è diventata un po' ovunque, ma in maniera ineguale. È della nudità che, per contaminazione, parla la Genesi, collegando al passaggio dall'animale all'uomo la nascita del pudore, il quale altro non è, in altre parole, che il sentimento dell'oscenità. Ma ciò che offendeva il pudore ancora agli albori del nostro secolo non lo offende più oggi, o comunque l'offende assai meno. La relativa nudità delle bagnanti fa ancora un certo effetto sulle spiagge spagnole, non più su quelle francesi: ma in città, perfino in Francia, il costume da bagno scandalizza un certo numero di persone. Del pari, una scollatura è scorretta a mezzogiorno e corretta la sera. E la nudità più intima non è oscena nell'ambulatorio di un medico. Nelle stesse condizioni, sono mutevoli i divieti riguardanti le persone. Essi limitano per principio ai rapporti tra il padre e la madre, alla vita coniugale inevitabile, i contatti sessuali delle persone che convivono. Ma al pari dei divieti concernenti gli aspetti, le circostanze o i luoghi, tali limitazioni sono assai incerte, mutevoli.¹⁴

¹² G. BATAILLE, *L'erotismo* cit., p. 203

¹³ Ivi, p. 202-03

¹⁴ Ivi, p. 118

In questa prospettiva, risulta dunque evidente come non sia agevole, e forse poco fruttuoso, archiviare il termine ipostatizzandolo e riducendolo a mere «questioni di etichetta, di buone maniere, di convenienza».¹⁵ Se osservato alla luce della riflessione batailliana, l'osceno appare infatti intrinsecamente arbitrario e variabile. Arbitrario perché affidato al qui e ora di una relazione tra la vista e un oggetto vietato. Variabile perché dipendente dalla mutevolezza nello spazio e nel tempo dei divieti quanto del contesto storico-culturale in cui questi divieti sono istituiti. In poche parole, volendo mettere un primo punto fermo in questo inquadramento preliminare della categoria, come ha concluso Enrico Valtellina in un saggio ad essa dedicato, «l'osceno è negli occhi di chi guarda».¹⁶ E, sebbene quella che si fa largo ne *L'erotismo* sia un'oscenità che nuovamente chiama in causa il pudore, un'oscenità – per usare le parole di Baudrillard – ancora *tradizionale*,¹⁷ l'affermare che questa non esista in quanto tale perché altro non è che una relazione che si instaura tra il soggetto e l'oggetto vietato, apre un orizzonte teorico-interpretativo meno generico, all'interno del quale è possibile inquadrare e mettere a fuoco il termine pur restando in una prospettiva aperta, allargata, panoramica, dunque senza violare quella che sembra essere la sua naturale duttilità. In sintesi, l'osceno, da mero aggettivo volto a qualificare un oltraggio al pudore, si sposta di livello, trasformandosi in una parola *traghettrice* di una nozione mutevole. Dall'interpretazione affidata alle pagine de *L'erotismo* – dove piuttosto che attribuire un significato, Bataille preferisce enfatizzare aspetti che in definitiva sostanziano l'osceno in un'idea in movimento, cangiante, in preda a una contingenza perenne – a emergere è, infatti, la fisionomia di una nozione paradossalmente *s-definita*. Sostenere che non sia possibile affermare «'questo' è osceno»¹⁸ – come accade all'interno del saggio preso in esame – equivale a privare l'osceno di una proprietà oggettuale. Al pari del sublime kantiano che non riguarda la sostanza delle cose della natura, ma va cercato nello stato d'animo di un

¹⁵ M. DONI (a cura di), *Disgusto e desiderio. Enciclopedia dell'osceno*, Edizioni Medusa, Milano 2015.

¹⁶ E. VALTELLINA, *Aprire venere, Il caso Saartje Baartman*, in Martino Doni (a cura di), *Disgusto e desiderio. Enciclopedia dell'osceno*, Edizioni Medusa, Milano 2015 p. 199

¹⁷ Cfr. J. BAUDRILLARD, *Della seduzione* [ed. or. 1979], SE, Milano 1997.

¹⁸ G. BATAILLE cit., p. 203

soggetto e nel rapporto che questo instaura con un oggetto esperito,¹⁹ esso si innesta in una relazione di reciprocità derivante da un moto oscillatorio tra due poli o, per dirla con un'espressione di Bataille, da un movimento di «va-e-vieni».²⁰ In quest'ottica, l'osceno designa quella tensione che si scatena tra i nostri occhi e ciò che di norma dovrebbe stare lontano da essi. Ciò che non dovrebbe imporsi smaccatamente al nostro sguardo. Ciò che non dovrebbe essere bene in vista, sul proscenio del palcoscenico, di fronte al pubblico, poiché il suo posto, per motivi di ordine sociale, è nell'ombra del retroscena, dietro quinte e fondali. Ciò che, in definitiva, dovrebbe stare *fuori scena*.

Ed è forse proprio lì, nello spazio dell'interdetto, che è racchiusa una delle sue chiavi di lettura. E la metafora del palcoscenico da noi adottata, con la sua contrapposizione tra proscenio e retroscena chiamata ad esprimere la dialettica palese/latente, è tutt'altro che accessoria. Esiste, infatti, una etimologia spuria spesso chiamata in causa nei discorsi sul rapporto tra arte e oscenità, che ci permette di mettere ulteriormente a fuoco l'ontologia di questa nozione complessa. Come spiega Antonio Scurati nel suo saggio *Dal tragico all'osceno*:

Il falso etimo inventato da Carmelo Bene per il termine pseudo-greco di “o-sceno”, secondo il quale, in virtù di un'alpha privativa misteriosamente traslitteratasi, starebbe a significare ciò che doveva rimanere fuori dalla scena, il proibito a vedersi, ciò che rimaneva preso nel bando della non rappresentabilità. In questa visione etimologicamente fantasiosa ma filosoficamente rigorosa, l'oscenità – la prescrizione tecnica riguardo alla violenza cruenta come ciò che doveva rimanere fuori dalla scena – diviene così principio fondante dell'arte tragica in quanto espressione di una vocazione, al tempo stesso estetica, etica, politica e metafisica, alla purificazione della pietà e del terrore.²¹

Certamente in grado di affascinare Carmelo Bene, ma attestata, anche fuori dai nostri confini nazionali, ancora prima che l'attore contribuisse a renderla popolare durante la puntata di un noto talk show della televisione italiana,²² la suggestiva quanto contestata

¹⁹ «La vera sublimità», sostiene Kant, «dev'essere certata solo nell'animo di chi giudica, non nell'oggetto naturale», si veda I. KANT, *Critica della capacità di giudizio*, BUR, Milano 1995, § 26, p. 289.

²⁰ L'espressione «va e vieni» è adottata da Bataille per esprimere una relazione di reciprocità che crea tensione e movimento continuo tra polarità opposte (reciprocità dal latino tardo *reciprocitate(m)*, composto di *recus* indietro e *procus* avanti). Si veda G. BATAILLE, *L'alluce*, «Documents», 6, 1929, p. 76.

²¹ A. SCURATI, *Dal tragico all'osceno: narrazioni contemporanee del morente*, Bompiani, Milano 2012, p. 10.

²² Il termine osceno, a livello etimologico, non deriva da scena, come recentemente argomentato da Pierre Lepori, in uno studio che mette in relazione l'osceno con il ritorno del rimosso sulla scena teatrale

etimologia apre una prospettiva interpretativa assai utile ai fini della presente argomentazione. Come ha giustamente notato Scurati, sebbene non suffragata a livello etimologico, il riferimento alla scena è filosoficamente rigoroso perché supportato da una consuetudine teatrale «sancita dall'arte tragica dei Greci all'altezza della tragedia attica», ovvero la proibizione «a mettere in scena il momento cruento della violenza omicida, fosse essa profana o sacrilega».²³ Nella *Poetica* di Aristotele è, infatti, prescritto quanto segue:

È possibile che quanto produce terrore e pietà nasca dalla messa in scena, ma è anche possibile che derivi dalla stessa composizione dei fatti, il che è preferibile ed è proprio del poeta migliore. Giacché il racconto deve essere così costituito che, anche senza vedere la scena, chi ascolta i fatti che accadono a motivo degli avvenimenti stessi, frema di orrore e pietà.²⁴

Tutt'altro che peregrino, il significato metaforico di *fuori scena* non deve quindi essere fatto risalire all'etimologia bensì a un successivo processo di traslazione di senso che affonda le sue radici in una pratica concreta: nella convenzione drammaturgica di interdizione dalla *skéné* della violenza, così come di alcuni aspetti della sfera sessuale.²⁵ Ebbene, ai fini dell'inquadramento dell'osceno, le restrizioni tecniche di derivazione aristotelica che regolamentano i confini del visibile (ma non dell'udibile) nel corso della messa in scena dell'azione tragica – su cui anche Scurati si sofferma – torneranno utili a varie altezze del discorso che andiamo articolando, permettendoci di allargare ulteriormente l'orizzonte critico aperto da Bataille in merito al senso del limite sotteso ai divieti di cui scrive. Il suddetto significato metaforico fornisce infatti una dimensione spaziale al “proibito a vedersi”, una dimensione che necessariamente si accosta e sovrappone sia al tema del limite sia a quello della distanza, e non li chiama in causa esclusivamente in relazione all'esperienza dell'osceno che può essere fatta nella vita di tutti i giorni, bensì anche alla sua rappresentazione e fruizione in ambito artistico. Per

occidentale. Nonostante ciò tale etimo viene spesso adottato dalla critica, si veda: P. LEPORI, *Obscenity is joyous. Il ritorno del rimosso sulla scena occidentale*, in M. DONI (a cura di), *Disgusto e desiderio. Enciclopedia dell'osceno*, Medusa, Milano 2015. Si vedano anche: F. PARRINI, *Carmelo Bene: il teatro dal nulla*, Clichy, Firenze 2014; K. MEY, *Art and Obscenity*, I.B. Tauris, Londra 2006.

²³ A. SCURATI, *op. cit.*, p. 10.

²⁴ ARISTOTELE, *Poetica*, 13-14, 1453b, Rusconi, Milano 1995, p. 89.

²⁵ Per un'ulteriore riflessione in questo senso e una ricostruzione delle interpretazioni etimologiche della nozione di osceno in relazione al teatro greco, si veda anche P. LEPORI, *op. cit.*, pp. 100-14.

comodità di argomentazione, sulla rappresentazione e sulla fruizione dell'interdetto e, in particolare, sul superamento del limite e sull'annullamento della distanza che si vanno facendo largo nella cultura visiva contemporanea scardinando lo statuto tradizionale dello spettatore (e non solo), torneremo in seguito. Per il momento, nel corso di questo inquadramento preliminare, ci concentreremo, invece, sul rapporto che intercorre tra l'osceno, il limite e il superamento del limite stesso.

Per completezza di discorso, si fa però necessaria una premessa: in linea generale, il tema della trasgressione dei tabù attraversa e innerva tutta la riflessione batailliana e, in definitiva, può essere assunto a motore di quello spirito antiaccademico e sovversivo che ha animato tutta la sua attività e che lo ha portato sempre a «ribaltare, rovesciare, contestare tutto, *in primis* l'autorità e l'autoritarismo culturale».²⁶ Occorre, inoltre, precisare che la trasgressione dei divieti è per Bataille un atto di coraggio attraverso cui gli individui si realizzano.²⁷ Un atto sovversivo ma necessario ai fini del proseguimento dell'esperienza umana: esisterebbero, infatti, delle situazioni-limite – tra cui, appunto, l'erotismo dei corpi – attraverso le quali l'uomo realizza se stesso, sconfiggendo finanche la morte (come in caso di procreazione).

Fatte le dovute premesse, entriamo ora nello specifico del legame tra oscenità e limite, sul quale Bataille non sembra pronunciarsi entrando nello specifico della questione, per lo meno non nel senso che ci accingiamo a proporre al fine di mettere in luce un aspetto della categoria che altrimenti rischia di rimanere in ombra. In base al quadro generale del suo pensiero è anzitutto possibile desumere alcuni elementi cardine e avanzare una serie di considerazioni, tra le quali, a costo di una affermazione sentenziosa: non c'è emersione del senso dell'osceno se il limite prescritto dal divieto non viene trasgredito. Del resto, è lo stesso Bataille a insegnarci che l'osceno non esista in quanto tale, ma solo come relazione tra i nostri occhi e un oggetto proibito alla vista. Infatti, scrive: «Una certa cosa è oscena se quella particolare persona la vede e lo dice».²⁸

²⁶ C. ALEMANI, *L'informe: un percorso tra le pagine di Documents*, in «Itinera», 2002 Consultabile all'indirizzo: [<http://www.filosofia.unimi.it/itinera/>]

²⁷ Sulla nozione di «trasgressione» connessa a situazioni limite da trasgredire come atto di autorealizzazione e godimento, si vedano: S. LIPPI, *Trasgressioni. Bataille, Lacan, Orthotes*, Nocera 2019; P. PETILLI, *Bataille tra l'eros e il male*, Inaudita, Massa 2011. Sulla nozione di “limite” negli scritti di Bataille in relazione alla categoria dell'osceno si veda M. MAZZOCUT-MIS, *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Mondadori, Milano 2009.

²⁸ G. BATAILLE, *L'erotismo* cit., p. 203.

Ne consegue che per emergere, per poter vedere e dunque giudicare che una data cosa è oscena, la tal cosa deve pure essere stata precedentemente confinata nello spazio dell'interdetto. Visto in quest'ottica, il senso del limite riveste un ruolo fondante nell'economia dell'osceno, poiché è chiamato a esercitare la sua naturale funzione divisoria, governando sullo stato di separazione tra un soggetto e l'oggetto del divieto, il cui destino dovrebbe essere quello di sostare *fuori scena*, lontano dallo sguardo. Il limite è dunque istitutivo: perimetra lo spazio dell'interdetto, del proibito, e al contempo rappresenta la soglia da non oltrepassare. In definitiva, il limite consacra l'osceno, sia nel senso figurato di convalidare, e quindi legittimare la sua esistenza, sia in quello di *sacrare* che per i Latini «era il termine», ci ricorda Giorgio Agamben, «che designava l'uscita delle cose dalla sfera del diritto umano, profanare significava per converso restituirle al libero uso degli uomini». ²⁹ In questo senso la nozione di osceno si va caricando di ulteriore ambiguità, o meglio, viene ulteriormente rimarcata la sua natura relazionale che nasce dallo stare nel mezzo di un sistema a due poli, tra il sacro e il profano, nella misura in cui il primo istituisce la dimensione del proibito, il secondo ci fornisce le chiavi per accedervi liberamente, illimitatamente. L'emersione del senso dell'osceno è pertanto legata alla trasgressione di un limite visivo, di un atto profanatorio che produce uno svelamento rivelatorio e, al contempo, avvia una legittimazione del proibito con la conseguente perdita della sua carica eversiva. Del resto, «la profanazione», scrive ancora Agamben, «implica una neutralizzazione di ciò che profana. Una volta profanato, ciò che era indisponibile e separato perde la sua aura e viene restituito all'uso». ³⁰

Ed ecco che nel movimento di “vai-e-vieni” generato dalla dialettica consacrazione / profanazione, si va palesando anche la *besogne* dell'osceno, tanto per recuperare un altro termine caro a Bataille. Alle voci del *Dictionnaire Critique*, pubblicato in appendice a *Documents* – rivista d'arte da lui diretta a Parigi nel biennio 1929-1930 –, il pensatore francese non intende infatti attribuire un significato bensì un compito, come appunto farà con la prima voce, ovvero con la nozione di “informe”: nel rifiutarsi di definirla, di cucirgli addosso una forma definitiva, le affida il *compito* destrutturante e sovversivo che poi sarebbe dovuto essere, al contempo, il ruolo svolto del Dizionario Critico stesso. ³¹

²⁹ G. AGAMBEN, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005, p. 83.

³⁰ Ivi, p. 88.

³¹ Si veda G. BATAILLE, *Informe*, in «Documents», n. 7, 1919, ora in Sergio Finzi (a cura di), *Documents*,

Ciò che intentiamo – in altre parole – proporre, è di individuare il *compito* dell’osceno, inteso nella stessa accezione proposta da Bataille nel suddetto dizionario e, pertanto, il suo *lavoro*, la sua *funzione*, in definitiva l’attività a cui adempie. Ebbene, nella prospettiva appena tracciata appare evidente come l’emersione del *sensò* dell’osceno sia sempre accompagnata da un atto di svelamento, un atto in virtù del quale pensiamo sia possibile affermare che la vocazione ultima dell’osceno sia rivelare ciò che sarebbe dovuto restare *fuori scena*. Sarebbe dunque questa la sua *besogne*: nient’altro che *rivelare*, da intendersi come *funzione metastorica*, che non muta, al pari dei divieti, nello spazio e nel tempo. Perché, pur essendo iscritti nel suo DNA caratteri di continua flessibilità e mutevolezza, riflesso del perpetuo divenire della cultura e dei suoi processi, anch’essi in continua evoluzione, il suo *compito* resta sostanzialmente immutato.

Con l’individuazione della vocazione ultima dell’osceno, che chiude un’argomentazione finalizzata a mettere in luce le logiche di funzionamento di una nozione complessa che non può essere ridotta, come si è cercato di dimostrare, a definizioni troppo generiche e riduttive, il suo inquadramento preliminare potrebbe dirsi concluso. Riteniamo, però, che per completezza di discorso occorra aggiungere un’ultima considerazione in risposta a un interrogativo, cui sarebbe stimolante provare a dare risposta. A questo punto, pensiamo sia infatti lecito domandarsi quale sia il destino dell’osceno nella sua accezione tradizionale, in un mutato contesto storico-culturale, nell’epoca della *compiuta visibilità*. Un’epoca in cui il divieto che disciplina la sfera sessuale e le sue pratiche è costantemente trasgredito, il limite violato.

L’odierna mediasfera è stata infatti progressivamente «colonizzata»: a seguito della svolta digitale il porno si è «espanso».³² La «migrazione» della pornografia in altri contesti o forme mediali, la sua proliferazione e trasformazione «in artefatti culturali mainstream aventi diverse finalità, incluse [...] quelle pubblicitarie, artistiche, comiche,

Dedalo libri, Bari 1974; si veda anche, Alemani, *op. cit.*, 2002.

³² Per un approfondimento sul processo di “erotizzazione” dei media e della vita quotidiana, per il quale Brian McNair nel 1996 ha coniato la nota espressione di “pornographication of the mainstream”, si veda: B. MCNAIR, *Mediated sex*, Routledge, Londra 1996; B. MCNAIR, *Striptease Culture. Sex, Media, and the Democratisation of Desire*, Routledge, New York 2002. Si veda anche F. ATTWOOD, *Mainstreaming sex: the sexualization of Western Culture*, I.B. Tauris, Londra-New York 2009. Per una panoramica sul processo di “colonizzazione” pornografica dell’odierna mediasfera, a seguito delle “migrazioni” della pornografia audiovisiva in altri contesti culturali o forme mediali, si veda la recente raccolta multi e inter-disciplinare di saggi dal titolo emblematico *Il porno espanso*: E. BIASIN, G. MAINA, A. ZECCA (a cura di), *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, Mimesis, Milano 2001.

pedagogiche» ha dato impulso a quel processo ampiamente descritto da Brian McNair all'interno del suo *Striptease culture*.³³ Un processo tuttora in atto, che lo studioso britannico aveva già rilevato nel 1996, descrivendolo all'interno di *Mediated Sex* attraverso la nota espressione di *pornographication of the mainstream*.³⁴

Un fenomeno, quello appena descritto, che ha certamente seguito l'emersione e la legittimazione della pornografia stessa all'interno della sfera sociale. Descritto da Linda Williams nel 1989 attraverso le pagine del suo seminale *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*, lo sdoganamento della pornografia audiovisiva – ma potremmo aggiungere anche fotografica – ha avuto inizio sin dai primi anni Settanta del secolo scorso, quando è andata emergendo dal *sottosuolo*, dove era stata relegata in quanto pratica illegale.³⁵ Un'emersione per la quale, nell'epilogo dell'edizione aggiornata del suddetto libro, la studiosa americana ha coniato «on/scenity»,³⁶ un neologismo che, alla luce dell'inquadramento della nozione di osceno appena concluso, non dovrebbe necessitare di ulteriori spiegazioni. Nato, infatti, dalla contrazione di *on-the-scene* e *obscenity* in opposizione a *off-the-scene* – e dunque a quello spazio posto fuori dalla scena ed escluso alla vista dove, solo fino a qualche anno prima, gli organi, i corpi e gli atti ritenuti osceni sarebbero dovuti di norma stare – il termine era chiamato a designare il passaggio della pornografia dai bordelli, o comunque, da situazioni ristrette come confraternite o salotti per fumatori, ai cinema a luci rosse. Un processo, quello descritto da Williams, che con la svolta digitale e la conseguente rivoluzione delle tecnologie dell'informazione, oltre che con l'avvento di Internet, si sarebbe andato intensificando, tanto da portare, probabilmente, al superamento della categoria per la quale il felice neologismo era stato coniato.³⁷

Oggi, infatti, la pornografia ha abbandonato definitivamente lo spazio del retroscena. Da diversi anni ormai imperversa e impera sul proscenio di *palcoscenici*

³³ Cfr. L. WILLIAMS, *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"* [ed. or.1989], University of California Press, Berkeley Los Angeles Londra 1999.

³⁴ Un'espressione che, come lo stesso studioso afferma, nata sulla scorta di un articolo apparso sul Mail On Sunday dello stesso anno intitolato "The sexual sickness at the heart of our society" che ratificava l'infiltrazione della pornografia nei vari campi delle arti e della cultura.

³⁵ A. GILARDI, *Storia della fotografia pornografica*, Bruno Mondadori, Milano 2002.

³⁶ Il neologismo coniato da Williams poggia su un'etimologia spuria del termine osceno, che lo collegherebbe al teatro greco e inquadrebbe come ciò che deve stare fuori dalla vista, letteralmente "fuori scena": «the term "obscene" has been linked to the Greek term ob skene (off stage)». L. WILLIAMS, *op. cit.*

³⁷ E. BIASIN, G. MAINA, F. ZECCA, *op. cit.*, pp. 9-20.

digitali, sotto le luci della ribalta, sotto gli occhi di tutti. Nell'epoca «del tutto visibile, del tutto tangibile, dell'eccolo qua, della disponibilità completa delle informazioni, delle comunicazioni, delle merci»³⁸ anche il sesso è diventato totalmente visibile, tangibile, disponibile. Una disponibilità che, come già aveva intuito Baudrillard nel 1979, lo avrebbe privato, come di fatto è avvenuto, di quell'alone di mistero e perversione generato dal nascondimento e dalla velatezza agli occhi comuni. Già nel saggio *Della Seduzione* il filosofo francese, infatti, sentenziava:

[...] l'oscenità non è la pornografia. L'oscenità tradizionale ha ancora un contenuto sessuale di trasgressione, di provocazione, di perversione. Gioca sulla rimozione, con una violenza sua propria. Una tale oscenità scompare con la liberalizzazione sessuale: la «desublimazione repressiva» di Marcuse è passata di qui (pur non essendo entrato nel costume, il trionfo mitico della liberalizzazione, come un tempo quello della repressione, è totale).³⁹

Ma è solo la fine degli anni Settanta quando Baudrillard scrive *Della seduzione*. Per quanto si dimostri ancora una volta fine interprete dei suoi tempi, riesce a cogliere solo in parte la portata della controcultura che in quegli anni si andava affermando. Oggi, infatti, *il trionfo mitico della liberalizzazione* sessuale è entrato nel costume. Totalmente. A cominciare dalla metà degli anni Novanta, in coincidenza con la svolta digitale e la nascita del web, si è imposto il fenomeno del cosiddetto *Pop Porn*, ovvero una capillare proliferazione pornografica legata, appunto, alle suddette innovazioni tecnologiche, che ha generato una legittimazione della « pornosfera » sulla scena sociale.⁴⁰ E le nuove possibilità offerte dalla rivoluzione tecnologica registratasi a cavallo di millennio, unite agli effetti di una rivoluzione sessuale che si andava normalizzando, hanno determinato non poche conseguenze. Non solo hanno massimizzato la diffusione e la disponibilità immediata di artefatti dal contenuto pornografico, portando a compimento quella fase – già iniziata alla fine degli anni Sessanta – di sdoganamento dell'immaginario hardcore in circuiti meno sotterranei. Non hanno soltanto agevolato, e forse incentivato, quel fenomeno tuttora in atto per il quale McNair ha coniato la già menzionata etichetta di

³⁸ F. CARMAGNOLA, *La visibilità. Per un'estetica dei fenomeni complessi*, Guerini, Milano 1989, p. 9.

³⁹ J. BAUDRILLARD, *Della Seduzione* cit., p. 38.

⁴⁰ Cfr. M. BONAZZI, F. CAPPÀ (a cura di), *Pop Porn. Critica dell'immaginario porno*, Et al./ Edizioni, Milano 2010. Sulla stessa linea di veda anche, S. REGAZZONI, *Pornosofia. Filosofia del pop porno*, Ponte alle Grazie, Milano 2010.

pornographication of the mainstream, ratificando così l'incistarsi di codici visivi affini al porno nella produzione culturale contemporanea. Non solo.

Una delle conseguenze di più vasta portata deve essere ravvisata, a nostro avviso, nell'ambito della fruizione, che non può essere più definita *passiva*. La nozione di *telepartecipazione mentale* che si fa largo all'interno de *Lo spirito del tempo* di Edgar Morin, formulata per descrivere l'identità dello spettatore nella società di massa (il saggio è del 1962), va ormai perdendo terreno, soprattutto se la si prende in considerazione in rapporto agli utenti dei nuovi «reami pubblici/privati del cyberspazio». ⁴¹ La partecipazione attraverso il processo di proiezione e identificazione – il cosiddetto *bovarismo* – è, infatti, da considerarsi peculiare di quel *grande pubblico*, descritto da Morin, che «partecipa solo mentalmente allo spettacolo televisivo, al film, alla trasmissione radiofonica, e anche nei grandi spettacoli sportivi, quando è presente fisicamente, non è protagonista». ⁴² Nient'altro che «una forma di passività dello spettatore che, voyeuristicamente guarda ma non partecipa fisicamente, chiuso in uno stato di isolamento che preclude un confronto con la collettività e i fenomeni che osservava», uno spettatore – continua Andrea Rabbito nella postfazione al suddetto saggio di Morin – «separato dal mondo da uno *schermo* che si offre come *finestra sul reale* ma anche come *frontiera invisibile*». ⁴³ Ma oggi, «la nostra vita» – come ci insegna Nicholas Mirzoeff – ⁴⁴ «ha luogo sullo schermo» ed è, infatti, proprio sugli schermi proliferanti nella nostra epoca che non hanno tardato a fare la loro comparsa prodotti *pornofamiliari*, per dirla con Ando Gilardi, ⁴⁵ sia fotografici sia audiovisivi come ad esempio, volendo recuperare un neologismo di Joan Fontucuberta, ⁴⁶ i *riflessogrammi* erotici o pornografici costantemente scattati tramite le fotocamere degli smartphone e subito messi in rete, per non parlare poi delle performance casalinghe riprese tramite webcam e trasmesse in diretta su chat-room come CAM4.com aperte a uno sguardo globale. Del resto, basta accedere a Instagram e digitare nella barra di ricerca della piattaforma hashtag come #aftersex, #aftersexselfie o #aftershower per avere la

⁴¹ L. WILLIAMS, *Porn Studies: Proliferating Pornographies On/Scene: An Introduction*, in Id. (a cura di), *Porn Studies*, Duke University Press, Durham-Londra 2004, p. 3.

⁴² E. MORIN, *Lo spirito del tempo* [ed.or. 1962], Meltemi, Milano 2017, p. 101.

⁴³ A. RADDITO, *Morin e la cultura visuale contemporanea*, in E. MORIN, op. cit., pp. 289-339.

⁴⁴ N. MIRZOEFF, *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi, Roma 2002, p. 27.

⁴⁵ A. GILARDI, op. cit., pp. 313-44.

⁴⁶ Cfr. J. FONTUCUBERTA, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia* [ed. or. 2016], Einaudi, Torino 2018.

contezza della dimensione di un fenomeno ormai endemico, capillare, virale. Una proliferazione, quella del porno amatoriale, di così vasta portata che ha influenzato, dal basso, la produzione ufficiale di contenuti pornografici audiovisivi. Come, infatti, ha recentemente rilevato Bruno Di Marino in *Hard Media. La pornografia nelle arti visive, nel cinema e nel web* «il porno casalingo ha prodotto anche [...] una conseguenza sull'estetica hard, ovvero la nascita del sottogenere *porn-am*, il porno amatoriale realizzato dai professionisti».⁴⁷ Ebbene, senza anticipare oltre questioni relative a una nuova condizione mediale che saranno affrontate in maniera articolata nel prossimo capitolo, per il momento possiamo affermare che in un'epoca contrassegnata dalla visibilità e dalla trasparenza la sessualità può essere vissuta, in prima persona, da protagonista del palcoscenico mediale, attraverso le nuove tecnologie della simulazione. Virtualmente. Pubblicamente. Online.

Certamente è di «normalizzazione» che si tratta: la pornografia, tanto quella amatoriale tanto quella professionale, accompagna la storia della fotografia e del cinema fin dalle loro origini.⁴⁸ Ciò che però in questa sede vogliamo sottolineare e porre in luce è come il processo di normalizzazione, ovvero di diffusione democratica e capillare di un fenomeno che in precedenza è stato di nicchia e ha avuto una portata sovversiva e di rottura con il passato – porti con sé un naturale effetto di perdita della carica eversiva del fenomeno che va normalizzando.⁴⁹ Lo svelamento ormai totale della sfera sessuale e la sua spettacolarizzazione sul palcoscenico sociale, la sua infiltrazione finanche in altri contesti, oltre ad aver portato alla caduta del tabù visivo e a un'estensione del campo del visibile, hanno parallelamente dato avvio alla sua legittimazione. Del resto, accostando la nozione di normalizzazione da lui stesso teorizzata a quella marcusiana di “fine dell'utopia”:

L'utopia muore, non perché diventa improponibile, ma perché al contrario potrebbe farsi realtà comune, quotidiana; e pure così le operazioni “alla Duchamp”, un tempo tanto iconoclaste, oggi ci sono divenute familiari, corrispondono non tanto a un modo di negare,

⁴⁷ B. DI MARINO, *Hard Media. La pornografia nelle arti visive, nel cinema e nel web*, Johan & Levi Editore [edizione elettronica], Monza 2013.

⁴⁸ Cfr. A. GILARDI, *op. cit.*

⁴⁹ Per la nozione di “normalizzazione” teorizzata da Renato Barilli, si veda R. BARILLI, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili* [ed. or.1982], il Mulino, Bologna 2002, pp. 49-63. Si veda anche R. BARILLI, *Informale Oggetto Comportamento. La ricerca artistica negli anni '70* [ed. or. 1979], Feltrinelli, Milano 2006, pp. 100-105.

capitolo 1

quanto di vivere, di affermare, di godere dei valori pieni dell'esistenza, senza più repressioni e privazioni.⁵⁰

Sulla stessa lunghezza d'onda Enzo Ungari in *Immagine del disastro. Cinema, shock e tabù*, quando – in riferimento alla dissoluzione dei tabù visivi – scrive:

La caduta dei tabù visivi intesa come mero supplemento di visione è il fine ultimo dell'ideologia dominante, che oggi mangia, incorpora, filma e proietta quello che ieri censurava perché il 'rimosso' e l'altro', il rimosso di ieri, può venire trattato (esposto) in modo che diventando spettacolo, perda la propria differenza, si faccia strappo ricucito, discontinuità omogeneizzata, [...] addomesticat[a].⁵¹

E se dal campo del cinema si passa a quello della fotografia il senso della riflessione non cambia. Intervenendo sulle immagini dell'orrore e sulla «epifania negativa» che sono in grado di scatenare, Susan Sontag sostiene:

Le fotografie sconvolgono nel momento in cui ci mostrano qualcosa di nuovo. [...] il primo incontro con l'inventario fotografico dell'orrore estremo è una sorta di rivelazione, il prototipo della rivelazione moderna: un'epifania negativa. [...] Vale per il male la stessa legge che si applica alla pornografia. Il trauma delle atrocità fotografate svanisce vedendole ripetutamente, come la sorpresa e lo sconcerto che proviamo assistendo per la prima volta a un film pornografico si attenuano fino a sparire se se ne vanno a vedere altri. Il senso del tabù che ci indigna e ci rattrista non è molto più solido del senso del tabù che determina la definizione dell'osceno. E negli ultimi anni entrambi sono stati messi a dura prova.⁵²

La normalizzazione – nozione che ci accompagnerà lungo tutta la trattazione, insieme a quelle di rivelazione e di osceno, come si è visto, strettamente collegate – ha, dunque, un portato di legittimazione basato sulla restituzione all'uso di qualcosa che, entrando in circolo, diventa via via familiare, abbassando o annullando la carica eversiva di un tabù. Del resto, la reiterazione comporta sempre una banalizzazione di ciò che viene ripetuto, perdendo in originalità, smarrendo i suoi tratti originari, in questo caso eversivi. Ed è così che nel giro di mezzo secolo la pornografia, da «sintomo patologico» e «controverso

⁵⁰ R. BARILLI, *Informale Oggetto Comportamento*, cit. p. 104.

⁵¹ E. UNGARI, *Immagine del disastro. Cinema, shock e tabù*, p.15

⁵² S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* [ed. or. 1973], Einaudi, Torino 2004, pp. 18-19.

prodotto sociale», patologia di gruppo, malattia di un'intera cultura,⁵³ si è trasformata in metafora dello sguardo contemporaneo sul mondo.

E allora, essendo ormai stata svelata, rivelata e legittimata la sessualità sul palcoscenico sociale, quale sarebbe il compito dell'osceno oggi? Quale il suo oggetto della rivelazione?

Posto che il compito dell'osceno sia *rivelare* e che questo non sia variabile o arbitrario come l'oggetto della sua rivelazione, attestato che tale oggetto per Bataille fosse rappresentato dalla sfera sessuale e che ormai questa sia stata rivelata nella sua interezza, non resta che far luce sul *nuovo* oggetto della rivelazione nell'odierno e mutato contesto storico-culturale, anche e soprattutto in relazione alle prospettive aperte dalle tecnologie di ultima generazione e dalle relative pratiche comunicative. Una domanda a cui tenteremo di rispondere attraverso la sua *nuova* accezione di osceno proposta da Jean Baudrillard.

1.2 Più visibile del visibile. La nuova oscenità secondo Jean Baudrillard

Veniamo ora a Baudrillard, il quale ha disseminato le argomentazioni intorno alla *nuova oscenità* lungo tutta la sua produzione critica, a partire da *Della seduzione*, opera del 1979 in cui pone le basi per un'interpretazione che, nel 2000, lo condurrà a ergere l'osceno a termine feticcio della nostra epoca in, appunto, *Parole chiave*. A noi dunque il compito di seguire le tracce sparse lungo il *corpus* dei suoi scritti al fine di restituire una visione organica del suo pensiero. Un viaggio all'insegna della sistemazione critica, che crediamo non sia fruttuoso impostare seguendo un itinerario che si sviluppa in senso cronologico. Procederemo infatti a ritroso, partendo dall'opera all'interno della quale è il filosofo stesso, pur senza alcuna ambizione di completezza ed esaustività, a "raccolgere le idee", e da lì andremo avanti e dietro nel tempo e nel *corpus* dei suoi scritti, recuperando e accorpando concetti, pensieri, riflessioni che, una volta messe insieme, siano in grado di

⁵³ S. SONTAG, *L'immaginazione pornografica* [ed. or. 1967], in Id., *Stili di volontà*, Mondadori, Milano 1999, pp. 53-100.

restituire un orizzonte teorico compatto. Il punto di partenza sarà, in definitiva, il suddetto *Parole chiave*, dove, sotto la voce osceno, Baudrillard scrive:

Sicuramente scena e *osceno* non hanno la stessa etimologia, ma il confronto con questi due termini è allettante, poiché, quando c'è scena c'è sguardo e c'è distanza, gioco e alterità. Lo spettacolo è in rapporto con la scena. Invece, quando si è nell'oscenità non c'è più scena né gioco: la distanza dello sguardo scompare. Prendiamo, per esempio, la pornografia: il corpo è completamente e concretamente svelato nella sua realtà. Forse, allora, la definizione di oscenità potrebbe essere il "divenire reale", totalmente reale, di qualcosa che fino a quel momento era metaforizzato e possedeva una dimensione traslata, figurata. [...] Quando le cose diventano troppo reali, spogliate della loro dimensione metaforica, rese fruibili alla vista, poste brutalmente nel reale, eliminando qualsiasi distanza dal soggetto, si cade nell'oscenità. [...] E il troppo reale è osceno.⁵⁴

Se diverse sono le considerazioni che emergono dalla lettura di questo breve estratto, si impone, *in primis*, una osservazione sull'accostamento tra scena e osceno. Pur nella consapevolezza dell'infondatezza di un'etimologia che, come si è già avuto modo di argomentare, sia da reputare spuria, Baudrillard pone l'accento sul collegamento, definendolo *allettante*. La prospettiva della scena anche per l'autore francese acquista, evidentemente, un valore metaforico, ma la sua attenzione non si rivolge al *fuori scena*: il suo interesse va alla scena presa nella sua interezza e in contrapposizione all'oscenità. Un rapporto tanto di esclusione quanto di significazione reciproca, che a ben guardare – leggendo tra le righe, e non solo quelle di *Parole chiave* – ruota attorno all'idea di scena come spazio dello spettacolo, dell'alterità, delle apparenze, dell'illusione, a cui l'oscenità metterebbe fine in quanto *sintomo* di qualcosa che si va palesando, manifestandosi nella sua oggettività e nella sua totalità. Qualcosa – stando alle parole di Baudrillard – che, spogliato dalla sua precedente dimensione figurata, è diventato "troppo reale", è stato reso fruibile alla vista abolendo la distanza dello sguardo. Una posizione sull'osceno, quella appena delineata, tanto *allettante* quanto inedita, in grado di aprire una prospettiva che attraversa, serpeggiando in forma implicita, tutto il suo percorso critico, senza tuttavia essere mai svolta in maniera diretta tantomeno sistematica. Una prospettiva che merita un approfondimento.

Partiamo dunque dalla scena: nel quadro più ampio d'indagine di Baudrillard, essa è collegata a logiche operative di tipo rappresentativo che, a partire dal Rinascimento, si

⁵⁴ J. BAUDRILLARD, *Parole chiave*, cit., [edizione elettronica]

fonderebbero sull'idea di specchio, «cioè – come tiene a precisare Omar Calabrese – sull'idea che esista una rappresentazione che si riferisce al mondo, lo riflette o, al limite, lo interpreta».⁵⁵ Logiche fortemente correlate a una «cultura della metafora»,⁵⁶ perché secondo Baudrillard lo specchio così come l'immagine, lo sguardo e la scena, rimanderebbero tutti a tale cultura. Provando a fare chiarezza e, dunque, a dare un'interpretazione al punto di vista del filosofo, potremmo dire che la metafora sia chiamata in causa in virtù del processo di trasposizione simbolica che la contraddistingue. La logica di tale figura retorica afferente alla categoria dei traslati si fonda infatti sul mettere in connessione, sulla base di tratti comuni, un termine proprio con uno figurato, sostituendo il primo con il secondo. In altre parole, i due termini della metafora, pur mantenendo un rapporto analogico, di somiglianza, tanto che uno può prendere il posto dell'altro, non si identificano mai l'uno con l'altro. E la forza, il potere evocativo di tale figura retorica si fonda proprio sulla differenza, sulla distanza, sulla separazione iniziale dei due termini all'interno del campo semantico. E se puntiamo tanto su tali aspetti è perché, in tutto questo processo, non è tanto la somiglianza a stare a cuore al filosofo, bensì la separazione, la differenza e la distanza di fondo tra la realtà e la sua *proiezione* (sempre alterata) sullo specchio, sull'immagine, sulla scena. Ed è all'interno di questa duplice ottica della somiglianza sulla base di tratti comuni con un ipotetico doppio artificiale e, al contempo, della separazione differenziante e distanziante da esso che, a nostro parere, andrebbero inquadrare le parole di Baudrillard quando si riferisce alle immagini, ma potremmo dire anche più in generale all'arte, qualificandole «come universo parallelo», ma ancor di più «come illusione».⁵⁷ Perché l'illusione, altro termine chiave che all'interno del percorso filosofico-critico baudrillardiano ritorna spesso

⁵⁵ O. CALABRESE, *Baudrillard e la fotografia*, in Eleonora de Conciliis (a cura di), *Jean Baudrillard, o la dissimulazione del reale*, Mimesis, Milano – Udine, 2009, p. 31. Lo specchio, per Baudrillard, non doppia il reale, quindi in un certo senso non lo nullifica, come avviene con l'immagine prodotta dalla sfera delle tecnologie virtuali che non riflettono il reale: «Lo stadio dello specchio viene abolito nella clonazione, o piuttosto vi risulta parodiato in una maniera mostruosa», Cfr. J. BAUDRILLARD, *La trasparenza del male*, SugarCo, Milano 1991, p. 127.

⁵⁶ «Nello specchio ci differenziamo dalla nostra immagine, entriamo con essa in una forma aperta di alienazione e di gioco. Lo specchio, l'immagine, lo sguardo, la scena, tutto ciò apre su una cultura della metafora. Mentre nell'operazione del Virtuale, a un certo grado di immersione nel meccanismo virtuale, non c'è più la distinzione uomo/macchina: la macchina è da entrambi i lati dell'interfaccia». J. BAUDRILLARD, *Il patto di lucidità o l'intelligenza del male*, Raffaello Cortina, Milano 2006, pp. 63-87.

⁵⁷ J. BAUDRILLARD, *La violenza fatta all'immagine*, in Id. (a cura di), *La scomparsa della realtà. Antologia di scritti*, Fausto Lupetti Editore [edizione elettronica], Bologna 2013, s.n.

associato a un'idea di scena che, pur intrattenendo un forte legame con il mondo e rimandando a esso, non gli aderisce mai del tutto, non si confonde mai totalmente con esso. «È l'illusione vitale di cui parla Nietzsche, costituita da apparenze, fantasie, e tutto ciò che può essere la forma di una proiezione, come una scena diversa da quella della realtà».⁵⁸ Come spiega Mario Perniola fornendo un'ulteriore chiave di lettura:

l'idea che Baudrillard ha dell'arte come illusione è semmai prossima alla concezione antropologica della magia, dove la potenza dell'illusione riesce a irrompere nel reale e in qualche modo a prenderne il posto, senza però identificarsi con esso.⁵⁹

Continuando a interpretare il pensiero del filosofo, potremmo sostenere che, in definitiva, la rappresentazione simbolica implichi una ellissi nel reale che riproduce, che è possibile colmare con l'immaginazione. Sarebbe tutta lì la forza dell'illusione: l'ellissi offre la possibilità di proiettarsi in una scena con la fantasia, nella coscienza della finzione, dell'inganno. Un'ellissi rimarcata anche attraverso lo spazio che separa il palcoscenico dalla platea, chiamato a delimitare definitivamente lo spazio della rappresentazione da quello dello spettatore. Uno spazio distanziante di cui, per esempio, Baudrillard lamenta l'abolizione in forme artistiche come l'*happening*.⁶⁰ Secondo tale prospettiva, la scena verrebbe dunque chiamata in causa per preservare la separazione tra realtà e finzione, tra il mondo e la sua trasposizione simbolica, che pur quando si assomigliano non sono mai la stessa cosa. Ebbene, alla luce di questa breve ricognizione, la scena per Baudrillard costituirebbe un luogo deputato a preservare lo scarto differenziale, magari minimo ma inderogabile, tra la rappresentazione e il reale a cui essa si riferisce, oltre che la *salvifica* distanza dello sguardo spettatoriale, che contempla la tempesta dalla riva.⁶¹ Per completezza di discorso, risulta necessario precisare che, restringendo il campo alle

⁵⁸ Mediamente-Rai educational, *Baudrillard, il virtuale ha assorbito il reale*, 26 aprile 1999. Consultabile all'indirizzo: [<https://www.repubblica.it/online/internet/mediamente/ baudrillard/ baudrillard.html>]

⁵⁹ M. PERNIOLA, *Potente e fatale la strategia di Jean Baudrillard*, in "Il Manifesto", 7 marzo 2007. Consultabile all'indirizzo: [<http://www.marioperniola.it/site/index.php/my-books/italian/item/357-jean-baudrillard>]

⁶⁰ «[...] solo nella stretta separazione del palcoscenico dalla platea lo spettatore è un attore a parte intera, ma oggi tutto concorre all'abolizione di questa separazione: immersione dello spettatore nello spettacolo, *living theatre*, happening», si veda: J. BAUDRILLARD, *Il patto di lucidità o l'intelligenza del male*, cit., pp. 63-87.

⁶¹ Cfr. H. BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, il Mulino, Bologna 1985. Si veda anche A. SOMAINI (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita & Pensiero, Milano 2005.

immagini, secondo il filosofo francese non solo la pittura, ma anche la fotografia e il cinema (solo se considerati nella loro veste analogica) posseggono una scena e implicano distanza di sguardo e, di conseguenza, sono accomunati da una logica rappresentativa basata tanto sulla somiglianza *a tratti discreti* con il mondo quanto sulla separazione da esso. In ultima analisi, una prospettiva che sembra porsi nel solco della tradizionale concezione dell'arte chiusa in se stessa, separata dalla vita.⁶²

Passiamo ora ad analizzare il fattore che metterebbe fine alla scena. Un fattore che è da andarsi a cercare non tanto nell'osceno in sé quanto in ciò che esso viene a simboleggiare, o ancor meglio a rivelare. Le parole di Baudrillard – lo abbiamo già accennato, ma è bene rimarcarlo – tracciano uno scenario in cui l'osceno è *indice* di una manifestazione già in atto, di qualcosa che è stato *spogliato* e si impone al nostro sguardo, e che soprattutto non è il reale, bensì il farsi “troppo reale” di un qualcosa che fino a quel momento possedeva una *dimensione traslata, figurata, metaforizzata*. Ebbene, nel sistema di pensiero baudrillardiano, l'ambito dove il mondo può farsi “troppo reale” è quello della tecnologia informatica e, pertanto, attraverso un sistema di rappresentazione digitale.

Posto in questi termini, la contrapposizione scena/osceno sposta l'attenzione sul piano della produzione dell'immagine, chiamando in causa due sistemi differenti di rapportarsi alla realtà, sui quali è però necessario fare un ulteriore sforzo di riordino e sistemazione. Negli scritti di Baudrillard, già complessivamente difficili da interpretare soprattutto per la disseminazione a cui sono sottoposti i concetti, la terminologia adottata tanto in riferimento alle tecnologie quanto ai sistemi di rappresentazione è spesso ambigua. Provando a riorganizzare in maniera organica un quadro complessivo che, è bene precisare, non condividiamo ma ricostruiamo ai fini dell'analisi dell'osceno, potremmo allora sostenere che la contrapposizione si instauri tra un sistema rappresentativo pre-digitale, che include sia l'immagine manuale sia quella prodotta tramite tecnologia analogica (facente concettualmente capo al “fronte della scena”) e un sistema rappresentativo digitale (facente capo al “fronte dell'osceno” e, dunque, al “troppo

⁶² Per un approfondimento sulla nozione di “discrezione” in relazione ai processi rappresentativi e pertanto in opposizione a quelli presentativi che intrattengono un rapporto di continuità con il reale, si veda C. MARRA, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006, 43-65.

reale”). Occorre, inoltre, sottolineare che, sebbene possa sembrare paradossale, le immagini afferenti al primo sistema di rappresentazione mantengono a vario titolo e grado una relazione con il reale, quelle afferenti al secondo sistema interrompono ogni tipo di rapporto con esso.

È evidente come questo schema debba essere ricondotto a una delle linee di pensiero più note di Baudrillard, chiaro riflesso della cultura visiva della simulazione che, in accordo con la cultura dell'assenza simulacrale, a sua volta ha favorito l'imporsi, tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, dell'idea di una singolare rottura tra immagine e realtà.⁶³ Una rottura pertanto imputabile all'inedito *status* di immagine autonoma, autoreferenziale, indipendente, peculiare dell'immagine di sintesi informatica, che in quegli stessi anni si andava combinando con la nozione di simulacro, ovvero – come ci insegna Mario Perniola attraverso la sua ormai nota analisi risalente all'inizio degli anni Ottanta – con «un'immagine priva di prototipo, l'immagine di qualcosa che non esiste».⁶⁴ In questo senso, partendo dalla comune idea di *copia del reale senza originale* alla base di entrambe le traiettorie culturali, Baudrillard giunge a inquadrare la postmodernità come l'«era del simulacro e della simulazione».⁶⁵ Non solo. Se preso nel suo significato di «costruzione artificiosa priva di originale», per Perniola il simulacro troverebbe «le condizioni di piena realizzazione nei mass media contemporanei»,⁶⁶ in quanto le immagini da essi veicolate offrirebbero una versione tanto complessa, articolata e costruita della realtà che in alcun modo può trovare riscontro nella realtà *vera* e che, dunque, necessariamente mina la loro presunzione di essere “specchio della realtà”. Non a caso lo studioso italiano sentenzia: «la televisione [...] può offrire una varietà di immagini di un dato avvenimento senza paragone maggiore di ciò che il singolo potrebbe vedere se fosse personalmente presente sul luogo».⁶⁷ Un ragionamento, quest'ultimo, del tutto simile a quello che indurrà più di un decennio più tardi Baudrillard ad assurgere la prima guerra del Golfo – in virtù di un'*iper-comunicazione* capace di scardinare e

⁶³ Per una panoramica sulla nozione di “visibilità” in relazione alla progressiva ibridazione della cultura simulacrale e quella della simulazione, si veda P. GRANATA, *Arte, Estetica e Nuovi Media. “Sei Lezioni” sul mondo digitale*, Fausto Lupetti Editore, Bologna 2009, pp. 127-80.

⁶⁴ M. PERNIOLA, *La società dei simulacri* [ed. or. 1981], MIM, Gemona del Friuli 2010, p. 78.

⁶⁵ J. BAUDRILLARD, *Simulacri e impostura*, Cappelli, Bologna 1981, p. 45-52.

⁶⁶ M. PERNIOLA, *La società dei simulacri* cit. p. 81.

⁶⁷ *Ibidem*.

rimodulare l'ordine naturale degli eventi – a esempio emblematico della progressiva *derealizzazione*,⁶⁸ e dunque ad asserire che tale conflitto non sia mai esistito, se non *sui* e *attraverso* i circuiti e le reti dell'informazione.

Ed è in questo contesto teorico che il filosofo francese introduce la paradossale nozione di «irrealtà» dai tratti *iperrealisti*,⁶⁹ tanto perfetta quanto inumana, ovvero ciò che – in questa sede – siamo andati definendo “il troppo reale”, peculiare di immagini prodotte «*ex nihilo* attraverso il calcolo numerico e il computer». ⁷⁰ Nient'altro che *immagini di sintesi*, frutto di una costruzione numerica che condannerebbe al patibolo l'immagine stessa. Una sorte toccata anche alla fotografia da quando il suo statuto referenziale sarebbe stato minato per sempre a seguito del passaggio al sistema di rappresentazione digitale, divenendo anch'essa il mero «risultato di un'istruzione e di un programma, aggravato dalla diffusione automatica da un supporto all'altro: computer, cellulare, schermo televisivo, eccetera – l'automaticità della rete – che corrisponde all'automaticità della costruzione dell'immagine». ⁷¹ In questo senso, secondo Baudrillard non ci sarebbe «analogia più bella per illustrare questa rivoluzione [tecnologica] di quella della fotografia diventata digitale liberata in un colpo solo del negativo e del mondo reale», ⁷² poiché la fotografia, nella sua nuova veste senza referente, incarnerebbe *l'ultima violenza possibile* verso il sistema delle immagini: la cancellazione dell'immagine in quanto *analogon* del reale, e quindi la soppressione dell'immaginazione e dell'illusione, della ricchezza del gioco di presenza e di assenza, del differito e della distanza. Assurgendo la fotografica a «micromodello per un'analisi generalizzata» delle tecniche virtuali, ⁷³ Baudrillard arriva pertanto a decretare che tutte le *immagini sintetiche* – riferendosi indifferentemente alle immagini informatiche *tout court* quanto a quelle

⁶⁸ Un processo, quello della graduale scomparsa della reale, che però secondo Baudrillard avrebbe avuto inizio già in epoca moderna, quando l'uomo attraverso la scienza, lo sguardo analitico e il dispiegamento della tecnologia avrebbe cominciato a trasformare il mondo naturale, prendendone via via le distanze. «Rappresentandosi le cose, – scrive Baudrillard – nominandole, concettualizzandole l'uomo le fa esistere e al tempo stesso le fa precipitare verso la loro perdita, le distacca dalla loro realtà nuda e cruda», perché in definitiva, «analizzare significa, letteralmente, dissolvere». J. BAUDRILLARD, *Perché non è già tutto scomparso?* [ed.or. 2007], Castelvecchi, Milano 2013, p. 9.

⁶⁹ J. BAUDRILLARD, *Della seduzione* cit. p. 38.

⁷⁰ J. BAUDRILLARD, *Perché non è già tutto scomparso?* cit., p. 30.

⁷¹ Prima dell'avvento del digitale secondo Baudrillard la fotografia sarebbe stata un medium referenziale, «testimoniava ancora un'ultima presenza del soggetto nei confronti dell'oggetto»; si veda J. BAUDRILLARD, *Perché non è già tutto scomparso?* cit., p. 32.

⁷² Ivi, p. 30.

⁷³ Ivi, p. 29.

fotografico-filmiche o video digitali – vadano producendo una falsa realtà e che con la sua profusione, proliferazione e pervasività attraverso circuiti e reti dell’informazione e della comunicazione si trasforma alla fine nell’unica realtà possibile. Una posizione, quella appena delineata, così descritta, sinteticamente quanto efficacemente, da Edgar Morin:

Il grande e discusso problema della realtà è stato ripreso a suo modo da Jean Baudrillard secondo il quale il mondo degli oggetti industriali, della tecnica, dei media e oggi del digitale crea una falsa realtà che con la sua pervasiva invadenza diventa alla fine la sola realtà. Con la diffusione e l’estensione del virtuale il massimo della irrealtà diventa il massimo della realtà.⁷⁴

In conclusione, secondo Baudrillard, vivremo «in un mondo in cui la suprema funzione del segno è quella di far scomparire la realtà e di mascherare al contempo questa scomparsa».⁷⁵

Ebbene, se nel corso di questa breve ricognizione abbiamo usato il condizionale, è perché evidentemente prendiamo le distanze dalla presente lettura della simulazione in chiave simulacrale. Una posizione di distacco, la nostra, che necessita di alcuni chiarimenti, anzitutto rispetto alla questione del *referente perduto* e, in seconda battuta, dell’*iperrealismo* dei simulacri, perché dal nostro punto di vista sono questi i più grandi paradossi prodotti e alimentati a partire dalla fine degli anni Settanta da tutto quel dedalo di studi mediologici e teorico-filosofici che, interrogandosi sulle costanti innovazioni in ambito mediale, è andato via via inquadrando le immagini tecnologiche digitali alla luce del modello simulacrale, aprendo un dibattito non ancora concluso. Tuttavia, sono questioni che affronteremo, esclusivamente per comodità di argomentazione, più avanti. Per impostare in maniera adeguata un confronto tra fotografia e *nuova oscenità*, riteniamo anzitutto doveroso mettere insieme tutti i pezzi del *puzzle* disseminati da Baudrillard lungo tutto l’arco della sua produzione.

Torniamo ora allo scenario aperto dalla contrapposizione tra il “fronte della scena” e il “fronte dell’osceno”, o meglio, veniamo ad approfondire quel particolare rapporto che in questo panorama l’osceno intrattiene con il sistema di rappresentazione digitale, un

⁷⁴ J. BAUDRILLARD, *La scomparsa della realtà* cit., [edizione elettronica]

⁷⁵ Ibidem.

sistema che può essere elevato a *chiave di volta* e di *svolta*. *Chiave di volta* perché il digitale è la dimensione intorno alla quale ruota la riflessione baudrillardiana sull'osceno. *Di svolta* in quanto, alla luce della ricognizione fin qui sviluppata, sarebbe proprio la cosiddetta *Digital Turn* a determinare il simbolico passaggio da un fronte all'altro. È infatti attraverso le *immagini di sintesi* in alta definizione che secondo il filosofo «il posto dell'illusione [sia] stato preso da qualcosa che pretende di fornire un effetto realistico maggiore dell'esperienza della realtà (ed è perciò iperreale)». ⁷⁶ Non a caso Baudrillard sentenzia: «L'immagine ad alta definizione. Nulla a che vedere con la rappresentazione, ancor meno con l'illusione estetica. L'illusione generica dell'immagine è completamente annientata dalla perfezione tecnica». ⁷⁷ La *chiave di svolta* è proprio lì. Ciò che spoglia il mondo dalla sua precedente dimensione metaforica e lo fa apparire ai nostri occhi “troppo reale”, o ancora meglio “iperreale”, sarebbe «tutta quella apparecchiatura digitale, numerica, elettronica, [...] epifenomeno della virtualizzazione degli esseri in profondità», in grado di clonare il mondo a sua immagine e somiglianza, innescando un «movimento di cortocircuito con la vita reale». ⁷⁸ Un cortocircuito generato dall'immersione costante della vita reale nella sfera del virtuale (comprendente digitale, computer, calcolo integrale), ⁷⁹ che Baudrillard sostanzia ulteriormente attraverso un'analogia emblematica. Nelle pagine de *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà*, il filosofo scrive:

Non siamo più spettatori, ma attori della performance, e sempre più integrati nel suo svolgimento. [...] E se l'immaginazione ne è tanto colpita è perché siamo già, non in un altro mondo, ma in questa vita, in uno stato di socio-, di foto-, di video-sintesi. Il virtuale e i media sono la nostra funzione clorofilliana. [...] Tutta questa fauna mediale delle tecnologie del virtuale, questo *reality-show* perpetuo, ha un antenato: è il *ready-made*. [...] Ciascuno è invitato a presentarsi tale e quale e a recitare la sua vita in diretta su uno

⁷⁶ J. BAUDRILLARD, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà* [ed. or. 1995], Raffaello Cortina, Milano 1996, pp. 35-36.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ J. BAUDRILLARD, *Il patto di lucidità o l'intelligenza del male* cit., pp. 63-87.

⁸⁷ È bene precisare che quando Baudrillard si riferisce alla sfera del virtuale, intende in maniera tanto generica quanto onnicomprensiva riferirsi a immagini, apparecchi e dispositivi digitali, computer, calcolo integrale. Tanto le immagini tanto le tecnologie afferenti alla “sfera del virtuale” contribuirebbero secondo Baudrillard a porre fine a quello che abbiamo definito “fronte della scena”, dunque a un fronte che dal punto di vista della produzione delle immagini fa capo a un principio rappresentativo, in questo senso scrive: «nulla può essere rappresentato, non è una scena, manca la distanza, lo sguardo critico o estetico: è l'immersione totale e le infinite immagini che ci giungono da questa sfera mediatica non appartengono all'ordine della rappresentazione, ma alla decodifica e al consumo virtuale». Ivi.

schermo, come il *ready-made* recita la sua parte tale e quale, in diretta, sullo schermo del museo. [...] È così che siamo diventati tutti *ready-made*. Ipostattizzati come il portabottiglie, impagliati nella nostra identità sterile, trasformati in musei viventi, [...] clonati a nostra immagine e somiglianza dall'Alta Definizione.⁸⁰

Ed è così che la sfera del virtuale, al pari del *ready-made* duchampiano, aprirebbe le porte tanto dell'arte tanto del sistema mediale al reale esibito "tale e quale" e, dunque, all'oscenità del reale, decretando la fine della scena e con essa della rappresentazione, delle apparenze, dell'illusione, della separazione e della lontananza dal reale. Volendo iniziare a tirare le fila e a fissare i primi punti saldi della presente ricognizione, nell'epoca dell'*oscenità del più visibile del visibile*, la dialettica consacrato/sconsacrato, latente/palese deve pertanto essere inquadrata anzitutto in un orizzonte più ampio, aperto da due logiche operative, due modi di guardare, pensare e relazionarsi con il mondo, che si vanno fronteggiando in una lotta, per Baudrillard, ormai impari. Due differenti sistemi di riproduzione del reale, uno basato sulla differenza, sulla separazione e sulla distanza, l'altro sull'adesione 1:1, sulla confusione e sulla vicinanza; uno che tra i suoi antenati ha uno specchio capace di riflettere il reale senza mai aderirgli epidermicamente, l'altro che chiama in causa il *ready-made* elevandolo a suo essere capostipite in virtù della logica di esibizione del reale "tale e quale". Una prospettiva tanto *allettante* quanto paradossale, perché, a uno sguardo attento, appare evidente come questa vada ibridando due prospettive teoriche: quella della presenza e quella dell'assenza della realtà, quella della referenzialità e quella della *simulacralizzazione*, per dirla con Fausto Colombo.⁸¹ Per il momento, però, lasciamo questo aspetto in sospeso, proseguendo nella ricognizione al fine di recuperare altri aspetti del pensiero baudrillardiano che possono essere utili a intavolare un discorso organico e coerente.

Torniamo dunque alla prospettiva aperta dall'analogia tra virtuale e *ready-made*, attraverso la quale possiamo avviarci alla chiusura dell'articolata quanto complessa operazione di scandaglio del sostrato in cui affonda le sue radici l'*oscenità del visibile, del troppo visibile, del più visibile del visibile*. Sulla base del quadro tratteggiato, è infatti possibile iniziare a sviluppare alcune considerazioni di ordine generale: in prima istanza

⁸⁰ J. BAUDRILLARD, *Il delitto perfetto* cit., pp. 33-35.

⁸¹ Cfr. F. COLOMBO, *Ombre sintetiche. Saggio di teoria dell'immagine elettronica* [ed. or. 1990], Liguori, Napoli 1995, p. 114.

L'emersione del senso dell'osceno è sempre connessa da Baudrillard al contatto visivo non tanto con la realtà fisica, bensì con una realtà/irrealtà di secondo grado prodotta dal sistema mediale, la cui perfezione tecnica sarebbe in grado di annullare lo scarto differenziale tra reale *vero* e reale *rappresentato* che caratterizzava le immagini afferenti al "fronte della scena", non lasciando così spazio alcuno all'immaginazione. In seconda battuta, attraverso le nuove immagini "afferenti al fronte dell'osceno" l'essere umano, come tutte le cose del mondo, può con estrema facilità essere *sintetizzato* e passare "tale e quale", in alta definizione e in tempo reale «nello schermo, dall'altro lato dell'informazione»,⁸² dando luogo a un'immersione che pone fine, una volta per tutte, alla sostanziale condizione di separazione distanziante tra palcoscenico e platea, tra spazio della rappresentazione e quello della fruizione. Pone fine, in definitiva allo spettacolo stesso. Baudrillard infatti capta e dà risalto ai prodromi di una radicale metamorfosi della condizione spettatoriale già nel 1995 attraverso le pagine de *Il delitto perfetto*, sulla base di un'analisi tagliata sostanzialmente sul medium televisivo, dunque sulle prime forme di interattività e sui primi reality show o programmi di TV realtà. Una metamorfosi – come avremo modo di argomentare – poi accelerata dai nuovi dispositivi multiuso e dal web 2.0, che lavorando in sinergia hanno offerto al fruitore i mezzi per mutare definitivamente forma, tramutandosi in un performer in grado di auto-produrre le immagini delle sue performance per poi metterle in circolo attraverso la rete web, in tempo reale, portando a compimento quella «oscenità radicale, ossia visibile e indifferenziata, delle figure un tempo segrete e distinte».⁸³ Ma procediamo con ordine.

Recuperiamo anzitutto quanto scritto nel 1987 all'interno de *L'altro visto da sé* e, nello specifico, un passaggio in cui il filosofo porta ordine e accorpa idee, concetti, recupera argomentazioni disseminate negli scritti precedenti, aggiornando la lettura dell'osceno. Una lettura che, rispetto a quella affidata alle pagine del saggio *Della seduzione*, scritto quasi dieci anni prima, appare chiaramente influenzata dalla diffusione ormai capillare, all'interno della scena sociale, dell'informatica e delle reti telematiche:

L'oscenità comincia quando non c'è più spettacolo, non c'è più scena, non c'è più teatro, non c'è più illusione, quando tutto diventa di una trasparenza e di una visibilità immediata,

⁸² J. BAUDRILLARD, *Il delitto perfetto* cit., p. 35.

⁸³ J. BAUDRILLARD, *Della seduzione* cit., pp. 40-41.

quando tutto è sottoposto alla luce cruda e inesorabile dell'informazione e della comunicazione. Non siamo più nel dramma dell'alienazione, siamo nell'estasi della comunicazione. E questa estasi è oscena. Osceno è tutto ciò che mette fine a qualsiasi sguardo, a qualsiasi immagine, a qualsiasi rappresentazione. Non è solo il sessuale a diventare osceno, c'è oggi tutta una pornografia dell'informazione e della comunicazione, una pornografia dei circuiti e delle reti, delle funzioni e degli oggetti nella loro leggibilità, nella loro fluidità, nella loro disponibilità, nella loro regolamentazione, nella loro significazione forzata, nella loro performatività, nei loro collegamenti, nella loro polivalenza, nella loro libera espressione... Non è più l'oscenità di ciò che è nascosto, rimosso, oscuro, è quella del visibile, è l'oscenità di ciò che non ha più segreto, di ciò che è interamente solubile nell'informazione e nella comunicazione.⁸⁴

Un'operazione di riordino dalla quale scaturisce una lettura che negli anni a venire resterà sostanzialmente invariata, salvo essere poi sottoposta alla consueta scomposizione e disseminazione cui Baudrillard è solito costringere i concetti all'interno dei suoi scritti. Concetti chiamati a dialogare tra loro in un sofisticato gioco combinatorio finalizzato a mostrarci sfaccettature e sfumature sempre nuove, messe in luce dalla differente posizione interpretativa che siamo costretti ad assumere all'interno del mutato contesto. Ed è così che se finora abbiamo osservato l'osceno in contrapposizione alla scena, adesso siamo chiamati a esaminarlo in relazione alla diffusione capillare dei circuiti e delle reti dell'informazione e della comunicazione, perché se la svolta digitale ha trasformato l'immagine in «un operatore di visibilità»⁸⁵ in grado di esibire il reale “tale e quale” o in “carne e ossa” (o di farci credere lo siano), secondo Baudrillard sarebbero i mass media a fare il resto. In altri termini, cercando di esplicitare il punto di vista baudrillardiano, l'emersione collettiva del senso dell'osceno sarebbe innescata da un processo tecnologico che può dirsi concluso quanto efficace soltanto nel momento in cui i mezzi dell'informazione danno accesso capillarmente alla visibilità intrinseca delle nuove *immagini tecniche*, luogo per eccellenza dell'evidenza, dell'oggettività, dell'alta fedeltà. Immagini che, una volta sottoposte alla luce cruda e inesorabile delle reti massmediali, genererebbero trasparenza e visibilità immediate, totali, integrali, spazzando via ogni sorta di *segreto* del dato naturale, delle cose del mondo, di tutte le cose del mondo, ormai chiamate a sostare davanti ai nostri occhi svelate nella loro perspicuità.

⁸⁴ J. BAUDRILLARD, *L'altro visto da sé* cit., pp. 14-15.

⁸⁵ J. BAUDRILLARD, *La scomparsa della realtà* cit., [edizione elettronica].

Nella prospettiva appena tratteggiata, *l'oscenità del visibile, del troppo visibile, del più visibile del visibile* comincerebbe, pertanto, quando il mondo è inquadrato, sintetizzato e messo in circolo attraverso le tecnologie informatiche in quei circuiti della comunicazione ove la totalità delle cose scorre fluida, in una piena leggibilità che ha un retrogusto *pornografico*. Tecnologie che – parafrasando Baudrillard – sono in grado di *penetrare* tutte le cose del mondo attraverso uno *zoom anatomico* costantemente puntato su di esse, ponendoci nella condizione di poterle osservare da vicino, troppo vicino, cogliendo una sovrabbondanza di particolari che non avremmo mai potuto vedere in assenza delle tecnologie stesse. Particolari in alta definizione. Più veri del vero. Come nella pornografia. Perché se il sesso non è più l'oggetto della rivelazione – o per lo meno, non più solo esso – la pornografica incarna la perfetta metafora di quella particolare modalità di visione a cui ci avremmo abituati la scienza e i suoi apparati tecnici, che con la loro sofisticata perfezione risucchiano il reale in un vortice di veridicità ove questo si perde nel dettaglio infinitesimale. In questo senso, Baudrillard scrive:

È l'allucinazione del particolare che regna – la scienza ci ha già abituati a questa microscopia, a questo eccesso del reale nel suo dettaglio microscopico, a questo voyeurismo dell'esattezza, del primo piano sulle strutture invisibili della cellula, a questa nozione di verità inesorabile che non si misura più con il gioco delle apparenze e che può essere rivelata soltanto con la sofisticazione di un apparato tecnico. Fine del segreto.⁸⁶

Ed è proprio in quest'ottica inaugurata da Baudrillard che, nei dibattiti intavolati nell'ambito della cultura visuale contemporanea, la pornografia viene sempre più spesso adottata nell'accezione di strumentale eccesso di visione e visibilità. Un'ottica efficacemente riassunta da Fabio Cleto, quando scrive:

Ne abbiamo ogni evidenza. Lo scenario mediale contemporaneo dominato dall'istanza d'adesione in scala 1:1 al reale, ha un carattere fondamentalmente pornografico: non esclude nulla, non risparmia nulla, l'economia dell'osceno [...] La pornografia è piena metafora della rappresentazione mediale, nella società dell'osceno.⁸⁷

L'interpretazione di Cleto è dunque perfettamente allineata con quanto afferma Baudrillard, secondo il quale gli apparati e i dispositivi ottici, cooperando in stretta

⁸⁶ J. BAUDRILLARD, *Della Seduzione* cit., p. 40.

⁸⁷ F. CLETO, *Fuori scena. Gli anni Zero e l'economia culturale dell'osceno*, ECIG, Genova 2014, pp. 88-89.

sinergia con «luce cruda e inesorabile dell'informazione e della comunicazione»,⁸⁸ sarebbero in grado di farci aderire visivamente alla pelle di tutte le cose del mondo. Come sostenuto all'interno del saggio *Della Seduzione*, la pornografia infatti inquadra il sesso a distanza ravvicinata, gli conferisce rilievo, lo trasporta in una dimensione nella quale possiamo coglierlo in azione, osservarlo dall'esterno, scorgendo ciò che non avevamo mai potuto scorgere, fino a perderci con lo sguardo in grottesca e soverchiante abbondanza di dettagli anatomici, capaci di rendere più reale del reale ciò che prima di allora avremmo potuto soltanto immaginare. Ma poi la tecnologia ci è venuta in aiuto, abolendo, attraverso la sua microspia, la distanza dello sguardo, l'immaginazione, l'illusione. Ed è proprio per tale motivo, in definitiva, che a più riprese Baudrillard decreterà la fine della scena e della rappresentazione. Perché lo spettacolo è finito, è calato il sipario, la realtà ha dismesso i suoi vecchi abiti di scena e sosta sul proscenio immobile sotto la luce cruda della ribalta mediale, *presentando sé stessa* nella sua trasparente quanto oscena verità iperreale. Perché insieme al sipario sono calate anche le apparenze. E le apparenze, se desublimite, non hanno più segreti. Nient'altro che la fine del segreto. Definitivamente violato. Nient'altro che l'inizio di una «oscenità che ha un avvenire senza limiti».⁸⁹

1.3 Sulle tracce di un rapporto intimo: indicialità, fotografia, oscenità

Con l'osceno divenuto espanso, virale, per opera dell'intero arcipelago dell'immagine tecnologica post-elettronica e del suo lavorare in stretta sinergia col sistema dell'informazione e della comunicazione, abbiamo raccolto abbastanza elementi per iniziare a sbrogliare quella matassa di filo rosso che attraversa, legandoli a stretto nodo, l'osceno, la pratica fotografica e l'andamento generale della cultura degli ultimi decenni. La presente riflessione si basa – è bene rimarcarlo – sull'assunto inizialmente enunciato che *l'oscenità del più visibile del visibile* teorizzata da Baudrillard possa concettualmente

⁸⁸ J. BAUDRILLARD, *L'altro visto da sé* cit., p. 14-15.

⁸⁹ J. BAUDRILLARD, *Della Seduzione* cit., p. 41.

contenere quanto *connettere* tutti i termini della suddetta relazione. Se da un lato, infatti, la *nuova oscenità* ben si adatta a dettagliare i concetti di trasparenza e di visibilità assurti a diktat dalla società attuale, sui quali torneremo nel corso delle pagine a seguire, dall'altro instaura con il medium fotografico una sorta di affinità, un rapporto intimo frutto di una complicità basata su logiche di funzionamento e fruizione del tutto analoghe. Ebbene, sulla base dell'argomentazione fin qui svolta, possiamo ora accingerci a raccogliere le tracce di tale rapporto al fine di sancirne la presunta esistenza.

Tornando ora alla posizione di Baudrillard rispetto alla nozione di osceno, essa appare chiara e dettaglia ulteriormente l'inquadramento preliminare che siamo andati profilando sulla scorta di George Bataille. Una nozione che, pur assolvendo un *compito* metastorico, è da considerarsi assai duttile in virtù della natura sempre culturalmente e storicamente situata dell'oggetto del divieto, un oggetto interdetto alla vista il cui svelamento – lo si è ampiamente sostenuto – genera una sorta di rivelazione. Teniamo inoltre a rimarcare che – se osservato al di fuori della sua logica di funzionamento sostanzialmente aprioristica e, dunque, inalterabile attraverso le epoche – l'osceno è intrinsecamente arbitrario e variabile. Arbitrario perché affidato al qui e ora di una relazione tra la vista e l'oggetto vietato. Variabile perché dipendente dalla mutevolezza nello spazio e nel tempo dei divieti quanto del contesto storico-culturale in cui questi divieti sono istituiti. È pertanto in tale prospettiva, di nozione paradossalmente metastorica e, al contempo, in preda a una contingenza perenne, che si fa plausibile l'estensione di senso proposta da Baudrillard. Non a caso, pur non tradendo la *funzione rivelativa* da noi messa a fuoco, la *nuova oscenità* è necessariamente collegata a un mutato contesto culturale e, dunque, a un nuovo assetto ideologico, sociologico e tecnologico. Essa non può essere svincolata dal *milieu* che si va profilando a cavallo di millennio e, in particolar modo, dalle profonde trasformazioni che in quegli anni, sotto gli occhi del filosofo, si stavano verificando all'interno dell'*iconosfera*.⁹⁰ E chiamiamo in causa l'*iconosfera* perché la lettura proposta dal pensatore francese è evidentemente connessa alle *immagini tecnologiche di ultima generazione* e, nello specifico, alle innovazioni che a seguito della *Digital turn* hanno dato avvio a una profonda mutazione delle modalità di

⁹⁰ Cfr. L'*iconosfera* è «costituita dalle immagini che circolano in un determinato contesto culturale, dalle tecnologie che le producono e mettono in circolo, dagli usi sociali di cui sono oggetto». Si veda: A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura Visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, pp. 17-36.

produzione, elaborazione, trasmissione e archiviazione delle immagini stesse.⁹¹ La proliferazione di immagini che ne è scaturita – cresciuta esponenzialmente fino a originare la cosiddetta «onda mediale» proprio negli anni in cui Baudrillard mette a punto le sue teorie sull'osceno –⁹² così come i risvolti determinati da questa all'interno della società, hanno senza dubbio alcuno influenzato il suo punto di vista. È del tutto evidente che la revisione e la rimodulazione della nozione siano avvenute in accordo con una nuova temperie culturale e anzitutto con le sue tecnologie di base. In altri termini, non è certamente un caso che – a seguito della *sconsacrazione* della sfera della sessualità e, dunque, della sua legittimazione sulla scena sociale – Baudrillard sia andato via via ponendo l'emersione del senso dell'osceno in connessione con un eccesso di visione e visibilità di tutte le cose del mondo, che nel farsi immagine possono essere risucchiate e messe in circolo attraverso i mezzi di comunicazione e divulgazione di massa, imponendosi, così, in piena evidenza a uno sguardo allargato, con una sovrabbondanza di particolari dal retrogusto pornografico. Un eccesso di visione e visibilità che con l'avvento del World Wide Web è divenuto infatti parossistico fino a interpellare, come diretta conseguenza, lo sguardo globale su fatti locali, finanche quelli privati di ogni potenziale utente della rete. Ed è in quest'ottica che il filosofo arriva a sentenziare che «farsi immagine» ormai significhi:

[...] esporre la propria vita quotidiana, le proprie disgrazie, i propri desideri, le proprie possibilità, rinunciare a ogni segreto. Esprimersi, parlare comunicare in continuazione. Essere leggibili in ogni momento, sovraesposti alle luci dell'informazione, come quella donna che si esibisce 24 ore su 24 online su Internet nei minimi particolari della sua vita.⁹³

Il riferimento con tutta probabilità è a Jennifer Ringley e al suo celebre sito Jennicam.org, ovvero il primo caso della storia del web di «life-streaming»,⁹⁴ sul quale torneremo

⁹¹ Ibidem.

⁹² Cfr. In riferimento al fenomeno della cosiddetta “onda mediale” ovvero sulla diffusione dilagante di immagini a seguito della svolta digitale, dell'avvento di Internet e delle innovazioni tecnologiche degli ultimi decenni, si veda: A. RABBITO, *L'onda mediale. Le nuove immagini dell'epoca della società visuale*, Mimesis, Milano-Udine 2015. Sugli stessi temi, si veda anche H. BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* [ed. or. 2010], Raffaello Cortina, Milano 2015.

⁹³ Cfr. J. BAUDRILLARD, *Il patto di lucidità o l'intelligenza del male* cit., pp. 63-87.

⁹⁴ Sull'espressione “life-streaming” in relazione alle piattaforme di social networking, si veda A. MARWICK, *Status Update. Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age*, Yale University press, Yale. p. 13.

quando, nel secondo capitolo, ci soffermeremo sul ruolo svolto dalla fotografia nei processi di costruzione e di narrazione in tempo reale delle identità digitali, ponendoli in relazione all'esperienza di finzione immaginaria, alla crescente spettacolarizzazione della sfera quotidiana e a un atteggiamento divistico sempre più massificato. Per il momento basti sottolineare come Baudrillard colga chiari i prodromi di quella spinta a esporsi o, meglio ancora, ad auto-rivelarsi che oggi caratterizza le logiche di produzione delle immagini in relazione ai social media. Una tendenza che solo dopo pochi anni avrebbe infatti raggiunto i suoi massimi livelli con l'imporsi prima delle piattaforme di blogging e poi quelle di social networking, nuove cornici mediali progettate in funzione di una narrazione autobiografica in forma diaristica che, in virtù delle loro stesse logiche strutturali, ben si adattano ad accogliere un racconto sviluppato cronologicamente e scandito da una registrazione regolare degli avvenimenti, di cui mantengono ordine e data di pubblicazione. Rispetto al quadro tracciato, la nuova oscenità avrebbe dunque come oggetto della rivelazione «tutto ciò che è inutilmente visibile, senza necessità, senza desiderio e senza effetti», tra cui è possibile annoverare, come ultima conseguenza di una visibilità ormai totale quanto coatta, la suddetta «manifestazione di sé come [...] forma ultima della confessione».⁹⁵ Ebbene, perimetrato il campo d'indagine con queste puntualizzazioni di ordine generale, veniamo al rapporto tra fotografia e *nuova* oscenità.

Veniamo dunque a quello che abbiamo definito un rapporto intimo. Occorre anzitutto rimarcare come l'interesse di Baudrillard sia rivolto esclusivamente a un'oscenità che potremmo definire *mediale*, nel senso che questa è sempre *mediata* dalle tecnologie dell'immagine. L'emersione del senso dell'osceno di cui scrive il filosofo è sostanzialmente innescata dall'incontro dei nostri occhi con le immagini veicolate dai dispositivi tecnologici che ci circondano nella vita quotidiana e che sono in grado di esibire la realtà "tale e quale", alla stessa maniera di un *ready-made*. Questa la condizione di base che permette di agganciare la fotografia al concetto *aggiornato* di osceno. La fotografia intrattiene, infatti, con l'invenzione duchampiana un'affinità concettuale ampiamente indagata e dimostrata da diversi studiosi, basata sostanzialmente su un rapporto di referenzialità, o stando alla terminologia del filosofo Charles Sanders Peirce, di

⁹⁵ J. BAUDRILLARD, *Il patto di lucidità o l'intelligenza del male* cit., pp. 63-87.

indicalità che entrambi intrattengono con la realtà.⁹⁶ Il discorso è però più complesso di quanto appaia, perché – a ben guardare – la posizione di Baudrillard è pressoché ambigua: egli ritiene infatti che la realtà sia scomparsa, non fisicamente bensì semiologicamente. Cerchiamo dunque di dipanare la matassa, sciogliendo anzitutto questo nodo iniziale.

Come già anticipato, secondo Baudrillard a seguito della *Digital Turn* il legame tra immagine e realtà è stato definitivamente spezzato: la simulazione comporterebbe «la completa abolizione segnica del proprio referente».⁹⁷ La sua posizione è però da considerarsi tutt'altro che isolata e, per essere compresa appieno, deve essere necessariamente inquadrata in un contesto teorico più ampio. L'incontro della cultura visiva della simulazione con quella del simulacro ha infatti favorito – sulla base della comune inclinazione dei rispettivi sostenitori ad attribuire alle nuove immagini tecnologiche lo *status* di surrogato della realtà –⁹⁸ l'affermarsi di una corrente teorica che è andata svincolando tanto le immagini di sintesi *tout court* quanto quelle fotografico-filmiche prodotte attraverso apparecchi digitali da ogni forma di relazione diretta con il mondo esterno. Nel corso degli ultimi decenni del Novecento si è pertanto imposto – generato dall'ibridazione delle due prospettive, come ad esempio avviene nel *corpus* degli

⁹⁶ A partire dagli anni Settanta sono diversi gli operatori attivi nel campo dell'arte a mettere in risalto una certa affinità concettuale tra il ready-made e *fotografico* teorizzato da Rosalind Krauss: dagli artisti Ugo Mulas e Franco Vaccari, entrambi impegnati in acute riflessioni sul senso dell'atto fotografico, agli studiosi Jean Clair, Rosalind Krauss, Philippe Dubois, fino a Claudio Marra, il quale ha arricchito, approfondito e sistematizzato il disegno teorico messo a punto dai suddetti studiosi di area americana e francese. Come inoltre ha messo in luce da Roberto Signorini, sulla scorta dello storico della fotografia Christopher Phillips, le letture in chiave semiotica della fotografia da parte della critica d'arte statunitense avrebbero «avuto probabilmente poca importanza se non [avessero] trovato una conferma nella contemporanea indagine su tutta una serie di procedimenti “indicali” – calchi, ricalchi, riporti, stampi e impronte attuati da artisti come Oppenheim, Nauman, Giuseppe Penone e Vito Acconci. [...] il proposito non era tanto trovare nuove forme visive, quanto esplorare le relazioni paradossali che possono esistere tra immagine e il processo fisico che le produce. In questo senso divenne possibile per gli artisti suggerire l'affinità concettuale della fotografia con altri processi “indicali”. [...] Fu proprio questa nuova posizione assunta dalla fotografia entro un quadro più ampio dei segni indicali, che consentì a un critico come Rosalind Krauss, nel suo saggio “Note on the Index” (1977), di stabilire una geniale rete di relazioni tra la fotografia-indice, diversi procedimenti artistici di Duchamp e tutta una gamma di opere dell'arte contemporanea», cfr. R. SIGNORINI, *Arte del fotografico. I confini della fotografia e la riflessione teorica degli ultimi vent'anni*, Editrice C.R.T., Pistoia 2001, p. 36. Si veda anche: R. KRAUSS, *Teoria e storia della fotografia* [ed. or. 1990], Bruno Mondadori, Milano 2000.

⁹⁷ E. DE CONCILIIIS, *Lo specchio dell'ironia*, in Eleonora de Conciliis, Enrico Schirò, Daniela Angelucci (a cura di), *Reinventare il reale*, in “Lo sguardo. Rivista di Filosofia”, n. 23, 2017, p. 10.

⁹⁸ Per una lettura estetologica della nozione di “visibilità” inquadrata alla luce della cultura della simulazione e di quella simulacrale, si veda: F. CARMAGNOLA, *La visibilità*, cit.; Sul concetto di “estetica della sparizione”: P. VORILIO, *Estetica della sparizione* [ed. or. 1980], Liguori, Napoli 1992; Sulla società dei simulacri il già citato: M. PERNIOLA, cit.; sul processo di “simulacralizzazione” si veda: F. COLOMBO, *Ombre sintetiche. Saggio sull'immagine elettronica* [ed. or. 1990], Liguori, Napoli 1995.

scritti di Baudrillard –⁹⁹ un modello di *immagine simulacrale di specie informatica* che ha certamente contribuito ad alimentare l’apertura di due fronti apertamente contrapposti e in disaccordo, soprattutto per quanto riguarda l’interpretazione delle immagini fotografico-filmiche. Due fronti che, se osservati secondo un approccio semiotico, vedono schierati da una parte i detrattori della loro identità *indicale* e, dunque, referenziale e dall’altra i sostenitori di tale identità anche in pieno regime digitale. Occorre inoltre fare presente che per i primi, per i *paladini del referente perduto*, il terreno di confronto torni a essere quello iconico. Provando dunque a fare ordine e chiarezza, ci viene in aiuto Paolo Granata, il quale – sulla scorta della doppia logica adottata da Claudio Marra per inquadrare gli svolgimenti della ricerca artistica del Novecento, sintetizzabile nello snodo rappresentazione/presentazione –¹⁰⁰ schematizza i due ordini visivi secondo una fitta rete di coppie oppostive utile a porre le basi per comprendere l’evoluzione delle suddette linee interpretative:

meccanicità vs manualità (o intenzionalità); icasticità vs interpretazione; immediatezza vs ipermediazione; trasparenza vs opacità; indice vs icona; o anche – secondo Marra – ordine ottico della presentazione vs ordine ottico, fortemente radicato nella cultura visiva occidentale, della rappresentazione, o *re-presentation* nell’accezione terminologica proposta da Debray, simulazione o modellazione secondo le argomentazioni di Bettini.¹⁰¹

Volendo dettagliare ulteriormente i due poli, al primo fa capo la tendenza all’esibizione, o meglio ancora, alla *presentazione* diretta e immediata del reale “tale e quale”, che secondo una prospettiva artistica trova il suo capostipite nel *ready-made* duchampiano, concettualmente omologo – come sostenuto da Rosalind Krauss – tanto ai segni indicali teorizzati dal semiologo Charles Sanders Peirce quanto alla fotografia.¹⁰² Al secondo polo

⁹⁹ In questo senso, ovvero sull’incrocio della linea simulacrale e quella della simulazione nella produzione teorica baudrillardiana, Carlo Formenti ha commentato: «sarà sul [...] concetto di assoluta autonomia del simulacro, concepito come copia senza originale, che Jean Baudrillard fonderà successivamente la sua analisi della società tardocapitalista come sistema della simulazione, vale a dire come produzione di modelli privi di referenza reale». Si veda: C. FORMENTI, *Incantati dalla rete. Immaginari, utopie e conflitti nell’epoca di Internet*, Raffaello Cortina, Milano 2000, p. 43.

¹⁰⁰ Per una panoramica sul doppio principio di rappresentazione e presentazione, si veda: C. MARRA, *Fotografie e arti visive*, Carrocci editore, Roma 2014.

¹⁰¹ Cfr. P. GRANATA, *op. cit.*, pp. 134-35.

¹⁰² La studiosa americana – prima all’interno dell’articolo *Notes on the Index* del 1977 pubblicato sulla rivista *October* e poi in *Marcel Duchamp o il campo immaginario* del 1980, un saggio poi inserito in *Teoria e storia della fotografia* – traccia un parallelo tra fotografia e *ready-made* sulla base del comune processo indicale. Partendo dalla tripartizione dei segni indice, icona e simbolo teorizzata dal filosofo Charles Sanders Peirce tra Otto e Novecento, Krauss scrive: «Ogni fotografia è il risultato del riporto di un’impronta

è invece riconducibile la tendenza a *filtrare* la realtà secondo una logica operativa linguistico-rappresentativa, e quindi a manipolarla e trasformarla anche in assenza, durante la produzione, di un referente diretto; una logica che in campo artistico trova il suo modello di riferimento nella pittura e, di conseguenza, in un segno iconico che nell'atto della fruizione necessita di una interpretazione, di una decodificazione. Lapalissiano sottolineare che i sostenitori del *referente perduto* incasellino in questo secondo polo tanto le immagini informatiche di sintesi basate su procedimenti astrattivi di tipo logico-matematico attraverso cui è possibile simulare una realtà generandola o modellandola *ex novo*, quanto – come si è già accennato – le immagini fotografico-filmiche prodotte con apparecchi digitali. Una *deindicizzazione*, nel caso di queste ultime, sostanzialmente motivata dall'aumento delle possibilità di manipolazione e intervento sia in fase di produzione sia di post-produzione offerte dalla sua trasformazione in un codice numerico. Possibilità che allontanerebbero la fotografia dal suo classico esercizio di esibizione diretta della realtà “tale e quale”, accostandola a livello identitario «alla pratica della pittura, o al limite della scrittura», e dunque a segni iconici o simbolici. Senza tenere pertanto in conto che lo statuto di indicialità non sia attribuibile, sulla base della somiglianza al reale, bensì su «una relazione esistenziale»,¹⁰³ che ci accingiamo a dimostrare.

Come si sarà intuito riteniamo non sia possibile sganciare tutte le immagini digitali, o più in generale, le tecnologie afferenti all'attuale ciclo tecnologico dal principio di realtà su cui si basa, per dirla con Edgar Morin, la suggestione di *presenza viva*, minandone definitivamente lo statuto di *analogon* del reale teorizzato da Roland Barthes.¹⁰⁴ In questo

fisica su una superficie sensibile ad opera di riflessioni della luce. La fotografia è quindi un tipo di icona – o immagine dotata di somiglianza visiva – che ha un rapporto indicale col suo oggetto. La sua distanza dalle icone vere e proprie si avverte nel carattere assoluto della sua genesi fisica, che sembra scavalcare o rifiutare quei processi di schematizzazione o interposizione simbolica che operano nelle rappresentazioni grafiche della maggioranza delle opere pittoriche». R. KRAUSS, *Note sull'indice*, in R. Signorini, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰³ Per un approfondimento del dibattito e delle differenti posizioni rispetto alla presunta *deindicizzazione*, si veda, C. MARRA, *L'immagine infedele* cit., p.88.

¹⁰⁴ Sul punto di vista di Morin sulle immagini “tecniche” e l'idea di “presenza viva” della realtà, si veda E. Morin, *op. cit.*, pp. 91-104. Sul concetto di fotografia come *analogon* del reale, e dunque sulla sua referenzialità Barthes scrive: «Io chiamo “referente fotografico” non la cosa facoltativamente reale a cui rinvia un'immagine o segno, ma la cosa necessariamente reale che è stata posta davanti all'obiettivo, in mancanza della quale non ci sarebbe la fotografia [...] nella fotografia non posso mai negare che la cosa è stata lì. C'è doppia posizione congiunta: di realtà e di passato. E poiché questa costrizione non sembra esistere che per essa, la si deve considerare, per riduzione, come l'essenza stessa, come il “noema” della

senso, è calzante l'etichetta di post-elettronico proposta da Granata, dove il prefisso *post-* starebbe infatti a indicare che «secondo il principio della rimediazione elaborato da Bolter e Grusin, [...] il digitale, lungo una linea di continuità, abbia inglobato al suo interno, o meglio *ri-mediato* le vicende dell'elettronico, senza per questo sostituirle».¹⁰⁵ Nient'altro che quanto accaduto in ambito fotografico, dove la tecnologica digitale ha inglobato quella precedente fisico-chimico-meccanico-elettronico, lasciando il processo produttivo sostanzialmente invariato. L'introduzione nelle macchine fotografiche di un convertitore in grado di *digitalizzare* il segnale analogico direttamente all'interno dell'apparecchio, lascia inalterato il cosiddetto processo di scrittura della luce.¹⁰⁶ Ed è proprio in virtù di tale processo rimasto sostanzialmente identico che le immagini fotografico-filmiche possono essere accostate all'idea di traccia, di immagine prodotta come "impronta" diretta del suo referente, inserendosi idealmente nella tradizione delle cosiddette immagini acherotipe, in un parola *indicali*. Per Peirce, l'indice è infatti «un segno che si riferisce all'oggetto che esso denota in virtù del fatto che è realmente determinato da quell'oggetto».¹⁰⁷ Un segno, dunque, «fisicamente e causalmente connesso con il proprio oggetto [...]. [come] la bandierina che indica la direzione del vento, il dito puntato verso qualcosa, l'impronta digitale, la maschera mortuaria, e anche la fotografia: la fotografia, infatti, [...], ci informa del fatto che un dato oggetto fotografato è stato di fronte all'obiettivo (nesso fisico e causale)».¹⁰⁸ In altre parole, rispetto all'inquadramento proposto da Peirce, è sulla base di una condizione generativa di *contiguità fisica, in presenza* del referente stesso che è possibile accostare tali immagini tecniche al segno-indice.¹⁰⁹ Se infatti come sostiene Rosalind Krauss – tra i maggiori assertori dell'indicalità fotografica, che di seguito parafrasiamo – risulta possibile disegnare un paesaggio naturale manualmente o, potremmo aggiungere, attraverso un software grafico in assenza del paesaggio stesso, non è possibile produrre una fotografia in sua assenza. L'indice, a

fotografia. [...] Il nome del "noema" della fotografia sarà dunque, cioè è stato (ça a été)» si veda R. BARTHES, *Camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, p. 77. Si veda anche R. BARTHES, *Il messaggio fotografico*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1955.

¹⁰⁵ P. GRANATA, *op. cit.*, p.135

¹⁰⁶ C. MARRA, *Fotografia e arti visive cit.*, pp. 137-50.

¹⁰⁷ Cfr. S. TRAINI, *Charles Sanders Peirce*, in Id., *Le due vie della semiotica. Teorie strutturali e interpretative*, Strumenti Bompiani, Milano 2006, p. 236.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ C. MARRA, *L'immagine infedele cit.*, p.

differenza dell'icona, «è un segno in qualche modo performativo [...] più che valere visivamente, vale come atto, come modalità di produzione».¹¹⁰ E, rispetto alla natura dei segni indicali, alla loro performatività, alla loro inclinazione relazionale, alla suggestione di *presenza* che sono in grado di innescare – fondata, è bene precisarlo, su una concettualità di fondo, ovvero su una consapevolezza mentale del fruitore, più che su una condizione materiale dell'oggetto esperito – suona illuminante quanto scritto da Régis Debray: «l'*immagine-indice* affascina. Essa fa appello quasi al toccare. Ha un valore *magico*. L'*immagine-icona* non ispira altro che piacere. Ha un valore *artistico*».¹¹¹

Un'affermazione che risulta illuminante quanto calzante anche rispetto alla relazione che andiamo indagando con il *ready-made*. È infatti sulla base della rivoluzione da esso aperta – in grado di portare alla rottura dell'antica alleanza tra arte e tecnica, e dunque alla svalutazione di logiche operative il cui *valore artistico* è basato su raffinate e inusuali capacità esecutive impiegate nella realizzazione materiale di un oggetto – che è possibile tracciare una connessione con il medium fotografico. Nella lettura sofisticata quanto articolata di Rosalind Krauss – che ai fini del nostro discorso è fruttuoso recuperare almeno nei punti salienti – l'accento è posto proprio sul processo produttivo, ovvero sul comune procedimento di prelievo e trasposizione “tale e quale” della realtà in uno spazio museale così come sul piano dell'immagine, senza alcun intervento manuale. In questo senso, la studiosa americana sostiene

Il parallelo tra il ready-made e la fotografia, lo crea il suo processo di produzione. Si tratta della trasposizione fisica di un oggetto dal *continuum* della realtà nella condizione di fissità dell'immagine artistica tramite un processo di isolamento o di selezione. E questo processo fa tornare alla mente la funzione dello *shifter*. Il ready-made è un segno intrinsecamente “vuoto”, con un significato dipendente soltanto da questa singola situazione, garantito dalla presenza esistenziale proprio di questo oggetto.¹¹²

Un'affinità concettuale ulteriormente esplicitata da Marra, il quale – intervenendo sulla risemantizzazione di un oggetto comune attraverso la sua decontestualizzazione – scrive:

¹¹⁰ Cfr. C. MARRA, *Fotografia e arti visive* cit., p.137-50.

¹¹¹ R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano 1999, p. 177.

¹¹² R. KRAUSS, *Note sull'indice*, in R. Signorini, *op. cit.*, p. 39.

La risemantizzazione di uno scolabottiglie spostato nel museo avviene sull'asse di una relazione fisica, diretta, assoluta, istantanea, che si produce con lo spazio. Una relazione di carattere indicale, [...] cioè basata su un rapporto unico e necessario con il proprio oggetto, esattamente come unica e necessaria è la relazione stabilita in fotografia tra immagine e realtà.¹¹³

Con l'attestazione di un'omologia processuale tra fotografia e *ready-made* e dunque, per elementare deduzione, tra osceno e fotografia, il discorso potrebbe dirsi concluso. La fotografia è in grado di mettere in atto le stesse logiche dello scolabottiglie duchampiano: può isolare, congelare, prelevare la realtà "tale e quale" dalla sua dimensione fenomenica e ipostatizzarla, decontestualizzandola, nello spazio dell'immagine. Ne consegue che se per Baudrillard il *ready-made* è l'antenato delle tecnologie virtuali che pongono fine al "fronte della scena" favorendo l'avanzata del "fronte dell'osceno" e dunque del "troppo reale", dal nostro punto di vista la fotografia sia analogica sia digitale è in grado di farsi alleata del secondo fronte, schierandosi in prima linea. C'è però un altro aspetto da porre in rilievo. A ulteriore conferma dell'esistenza di un nesso tra oscenità e immagini fotografiche, a questo punto riconducibili a un principio di *presentazione* diretta e immediata della realtà alla maniera dello scolabottiglie, ci viene in aiuto la nozione di *fotografico* teorizzata da Rosalind Krauss, da intendersi come la filosofia del mezzo, desumibile dalle sue logiche di funzionamento e fruizione. Nel quadro complessivo di analisi della studiosa americana la fotografia viene infatti assunta a "oggetto teorico", attraverso il quale è possibile osservare e reinterpretare l'intero sistema artistico contemporaneo alla luce di un assunto di base: «l'insieme delle arti visive fa oggi uso di strategie che sono profondamente strutturate dalla fotografia».¹¹⁴ Sostanzialmente, come ha dettagliato ulteriormente Marra, «uno spirito e una logica che hanno pervaso la produzione artistica anche in assenza diretta della fotografia stessa», generando una preponderante incidenza di una «fotograficità implicita», come appunto accaduto nel caso di Marcel Duchamp, il quale, pur non essendo un fotografo, ne ha assorbito le logiche, riducendo drasticamente la componente manuale a favore di una concettualità del tutto

¹¹³ C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)* cit., p. 44.

¹¹⁴ R. KRAUSS, *Sulle tracce di Nadar*, in Id., *Teoria e storia della fotografia* cit., p.7-27.

omologa a quella del *fotografico*.¹¹⁵ In quest'ottica, il vero antenato delle immagini del "fronte dell'osceno" o del "troppo reale" verrebbe a essere la fotografia.

Ebbene, attraverso questa veloce ricognizione – funzionale soprattutto allo sviluppo del nostro ragionamento e che, per tale motivo, non ha pretese di esaustività – è possibile tanto attestare una coincidenza concettuale tra fotografia e il "fronte dell'osceno" quanto arrivare direttamente al cuore dell'ambiguità del pensiero baudrillardiano. Sebbene sembri svolgere *fotograficamente* la sua analisi sull'emersione del senso dell'osceno nell'epoca della virtualità – e dunque secondo logiche di funzionamento e fruizione del mezzo fotografico, sulle quali, lo si è detto, si basa anche la relazione con il *ready-made* –¹¹⁶ il pensatore francese sostiene con ferma convinzione che nel passaggio al digitale ogni forma di contatto tra immagine e realtà sia definitivamente perduta. Questo il più grande paradosso – a nostro parere – prodotto da tutti gli studi che, forzando e incasellando la produzione fotografico-filmica nel modello che abbiamo definito *immagine simulacrale di specie informatica*, arrivano a negare, sintonizzandosi sulla stessa lunghezza d'onda di Baudrillard, il cosiddetto principio di realtà per poi recuperarlo attraverso soluzioni *ossimoriche* di *irrealtà iperreale* o di *visibile falso ipervero*, oppure asserendo – lo si è già scritto, ma è bene rimarcarlo – che vivremo «in un mondo in cui la suprema funzione del segno è quella di far scomparire la realtà e di mascherare al contempo questa scomparsa».¹¹⁷ Affermazione che equivale a sostenere che in virtù del suo apparire ai nostri occhi *più vera del vero* crediamo lo sia. Non solo. A rendere poi ancora più ambigua la posizione del filosofo, è la terminologia adottata per descrivere tale produzione visiva che, a suo parere, comporterebbe la completa abolizione segnica del proprio referente: immagini *prodotte* tecnicamente, luogo per eccellenza dell'evidenza, dell'oggettività, dell'alta fedeltà, in grado di presentare la realtà "tale e

¹¹⁵ C. MARRA, *Fotografia e arti visive*, Carocci, Roma 201, p. 97-107.

¹¹⁶ Ed è bene precisare che proprio sulla base della nozione di *fotografico*, da lei stessa teorizzato, che Rosalind Krauss traccia l'analogia fotografia e ready-made.

¹¹⁷ Provando, per completezza di discorso, a fornire un'ulteriore chiave di lettura dell'ambiguità del pensiero baudrillardiano, la sua presa di posizione più forviante semmai sta a monte, ovvero nell'avere praticato una distinzione tra fotografia analogica e fotografia digitale, incasellando la prima nel "fronte della scena", ovvero nell'*ordine della rappresentazione, dell'icona* proprio in virtù della sua referenzialità. Una posizione sostanzialmente dogmatica nella misura in cui è determinata aprioristicamente dalla teoria della derealizzazione. Una teoria basata sull'assunto che il progressivo doppiaggio artificiale della realtà attraverso tre ordini di immagini simulacrali che si susseguono nelle epoche porterebbe alla perdita del contatto con la realtà stessa. E, non a caso, il simulacro di terzo ordine, quello post-moderno, basato sulla simulazione, sarebbe secondo Baudrillard privo di qualsiasi referente che non sia se stesso.

quale”, alla maniera di un *ready-made*, attraverso le quali tutto diventa di una trasparenza e di una visibilità immediata. Ebbene, recuperiamo ora il primo dei termini delle coppie oppositive messe a punto da Paolo Granata per descrivere le immagini referenziali: meccanicità; icasticità; immediatezza; trasparenza; indice; presentazione. Come non riscontrare una coincidenza di fondo?

Tirando le fila, a costo di un'affermazione che può suonare sentenziosa: le immagini del “fronte dell'osceno” sono descritte e, soprattutto, possono essere esperite come un'immagine fotografica. Seppure attraverso presupposti e argomentazioni differenti il punto di arrivo è pressoché lo stesso: le *immagini simulacrali di specie informatica*, quelle che il filosofo definisce i simulacri di terzo ordine afferenti all'ambito della simulazione, possono essere considerate concettualmente omologhe all'indice, alla fotografia, al *ready-made*, in quanto ci relazioniamo ad esse nella convinzione che l'*irrealtà iperreale* da loro presentata sia vera. Del resto, lo si è già accennato, ma è bene ribadirlo: più che su una condizione materiale dell'immagine stessa, la suggestione di *presenza* che le immagini fotografico-filmiche sono in grado di innescare è basata su una concettualità di fondo, ovvero sulla consapevolezza del fruitore che la realtà da loro esibita sia stata fisicamente presente di fronte a un obiettivo. Provando a osservare la questione sotto la lente di un ragionamento inverso e forse non troppo distante da quello di Baudrillard, quantomeno sul piano delle conclusioni a cui conduce, se oggi sempre più spesso accade che i contenuti delle *fake news* siano reputate veritieri è proprio in virtù della credibilità di cui gode culturalmente l'intero arcipelago delle immagini tecnologiche.¹¹⁸ Una credibilità, anzitutto culturale derivante – prima ancora che dall'identità strutturale del medium che pure l'alimenta –¹¹⁹ dal modo in cui per consuetudine interagiamo tanto con le immagini quanto con i mezzi di comunicazione, e che pertanto si attiva anche nel caso in cui la realtà sia stata manipolata *ad hoc* poiché, volendo chiudere il cerchio del ragionamento con le parole di Francesca Alinovi:

Nasce il sospetto [...] che la stessa abitudine percettiva, sottolineata da Barthes, che induce l'osservatore a ritenere vero qualsiasi oggetto fotografato, agisca indisturbata anche quando ad

¹¹⁸ A. RABBITO, *op. cit.*, pp. 289-339.

¹¹⁹ Cfr. C. MARRA, *L'immagine infedele* cit.; C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)* cit.

essere fotografato sia appunto un oggetto falso o contraffatto. [...] si può dire [quindi] che ogni illusione premeditata ad arte dal fotografo riceve, dalla fotografia, un attestato di verità.¹²⁰

Tornando ora all'osceno e alla sua relazione con la fotografia, lo sviluppo del nostro ragionamento dovrebbe apparire sufficientemente chiaro. Se l'emersione del senso dell'osceno è determinata da un eccesso di realtà – *veritiera o falsa* che sia, a questo punto ha poca importanza – la fotografia può certamente apportare il proprio contributo a tale emersione. Perché la fotografia è in grado di *spogliare* il reale e restituirlo ai nostri occhi senza i veli di una dimensione traslata, figurata, rappresentata, proprio in virtù della sua stessa identità indicale e della sua condizione tecnica di base, che – come ormai ampiamente dimostrato sulla scorta di Krauss e Marra – è concettualmente analoga al *ready made* di Marcel Duchamp nel prelevare il reale e *presentarlo* “tale e quale” o, stando al quadro teorico di Baudrillard, nel farci credere che lo sia. Perché, in quest'ottica, il mezzo fotografico concorre – parafrasando il filosofo – ad alimentare le logiche ipermediali che *denudano* il mondo, immettendolo nei flussi pornografici dell'informazione allo stato di *foto e video-sintesi*, ipostatizzato come lo scolabottiglie duchampiano, completamente svelato nella sua realtà oggettiva, più reale del reale, in una parola: oscena.¹²¹

Provando ora a discostarci dalle logiche simulacrali che innervano tutto il pensiero baudrillardiano e che rischiano di imbrigliare la presente indagine nei loro stessi limiti sostanzialmente dogmatici, a ulteriore conferma del rapporto intimo che stiamo indagando è possibile asserire, alla luce del ragionamento fin qui svolto, che l'osceno stesso sia concettualmente affine ai segni indicali, ancora una volta in virtù di logiche di funzionamento e fruizione pressoché identiche. Lo si è detto: l'emersione del senso dell'osceno è affidata al qui e ora di una relazione tra la vista e un determinato oggetto. Designa quella tensione che si scatena tra i nostri occhi e ciò che di norma dovrebbe stare lontano da essi e, invece, si impone smaccatamente al nostro sguardo. Nient'altro che una relazione esistenziale nuovamente basata su un nesso fisico e causale, necessario e diretto, assoluto e istantaneo. Tornano utili, in questa prospettiva, le parole di Bataille quando scrive: «una certa cosa è oscena se quella particolare persona la vede e lo dice: non si

¹²⁰ F. ALINOV, C. MARRA, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, il Mulino, Bologna 1981, p. 18-19.

¹²¹ Cfr. J. BAUDRILLARD, *L'altro visti da sé* cit.; J. BAUDRILLARD, *Il delitto perfetto* cit.;

tratta esattamente di un oggetto, bensì di una relazione tra un dato oggetto e lo spirito di un individuo». ¹²² Ed è così che fotografia si farebbe, sulla base di un rapporto intimo ormai evidente, concettualmente alleata dell'osceno, sua complice. Potenzialmente catalizzatrice *dell'oscenità del visibile, del troppo visibile, del più visibile del visibile* proprio attraverso la sua peculiare *modalità presentativa* capace anch'essa di *svelare e rivelare*, imponendo ai nostri occhi il reale nella sua completa evidenza, leggibilità, visibilità. Perché è bene precisarlo, anche la fotografia è in grado, al pari dell'osceno, di mettere in moto un processo rivelativo. Perché l'*effetto di rivelazione* – ovvero di emersione e manifestazione in modo evidente di qualcosa nella propria natura ed essenza oppure, volendo semplicemente stare al primo dei significati del termine, di svelamento di qualcosa che fino a quel momento era segreto, misterioso, nascosto o non si conosceva bene – è sempre compreso in un processo di tipo *presentativo*. ¹²³ Alla luce di tale ragionamento non si fatica quindi ad asserire che quando la fotografia funziona in *modalità presentativa* esibendo la realtà in maniera automatica, diretta e immediata, assolve lo stesso compito dell'osceno. Perché la macchina, come l'osceno, rivela.

Emblematico in questo senso il saggio del 1981 *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, all'interno del quale Marra individua «un filone della rivelazione» che innerva tutta la cultura del secolo scorso, dalla pratica artistica all'esplorazione dell'inconscio di Sigmund Freud, passando per la fenomenologia della percezione di Maurice Merleau-Ponty fino alla scrittura oggettivante quanto straniante di Marcel Proust. ¹²⁴ Una tendenza, o ancor meglio, una vera e propria *cultura della rivelazione* che Marra descrive come una tensione a rivolgersi al mondo, intensificando la rete di contatti con esso, al fine di vivificare la nostra sensorialità e aprire nuovi canali di relazione con l'esterno, con la realtà fisica, riscattandola. Un fronte di idee comune che, in campo artistico, ci traghetta fin dentro il cosiddetto «*culto dell'epifania*, cioè del rivelarsi delle cose stesse», ¹²⁵ che il medium fotografico ha concorso certamente ad alimentare, facendosene sommo interprete. Occorre però fare presente che se la fotografia ha

¹²² G. BATAILLE, *L'erotismo* cit., p. 203.

¹²³ Per un'analisi approfondita sul regime "presentativo" e quello "rappresentativo" in relazione al medium fotografico, in grado di *funzionare* secondo entrambe le logiche, si rimanda a C. MARRA, *Fotografia e arti visive* cit., pp. 17-40.

¹²⁴ F. ALINOVİ, C. MARRA, *op.cit.*, pp. 165-295.

¹²⁵ R. BARILLI, *La Narrative Art*, in Id., *Informale Oggetto Comportamento* cit., p. 142-45.

alimentato tale tendenza, continuando tuttora ad apportare il proprio contributo al suo perpetuarsi, ciò non avviene esclusivamente in virtù del suo «specifico strutturale-naturale», del suo DNA indicale, bensì, ancor di più, in virtù di uno «specifico culturale».¹²⁶ Prima di proseguire nell'analisi, cogliamo dunque l'occasione per praticare, un'importante osservazione metodologica. Osservazione, è bene precisarlo, valida anche nel caso della riflessione fin qui svolta in rapporto alla nozione di osceno.

Se l'identità semiologica fornisce alla fotografia le condizioni di base per apportare il suo contributo a «una pratica che si rivolge alle cose per indirizzarle alla nostra attenzione» come accade nel suddetto «filone della rivelazione»,¹²⁷ d'altro canto non è esclusivamente, per dirla con Philippe Dubois, di una «epifania della referenza assolutizzata» che si tratta.¹²⁸ La pratica fotografica si fa rivelatrice, soprattutto a livello artistico ma potremmo dire anche a livello sociale, perché aderisce a un clima culturale, lo interpreta *intenzionalmente*, fuori da uno sterile determinismo tecnologico. È in quest'ottica che bisogna inquadrare l'apporto del medium, altrimenti si rischia di cadere in mere interpretazioni “essenzialistiche”, o in una “argomentazione ontologica” semplicistica.¹²⁹ In altri termini, l'adesione e il contributo delle pratiche fotografiche al profilarsi di una *tendenza rivelativa* attraverso gli ambiti della produzione culturale, non devono essere interpretati soltanto alla luce delle specificità tecniche del medium che ne faciliterebbero o indurrebbero l'adesione e il contributo stessi. La rete culturologica stesa da Marra all'interno del suo saggio, il suo porre in evidenza la trasversalità di una sorta di spinta mondana, che ci induce a rivolgerci verso tutte le cose del mondo, cogliendole nei loro aspetti marginali, fino a rivalutare ciò che probabilmente non avremmo mai considerato degno di nota, una sorta di ritorno, per dirla con Siegfried Kracauer, *alla realtà fisica*,¹³⁰ è funzionale a chiarire anche questo fondamentale aspetto metodologico.

¹²⁶ F. ALINOVİ, C. MARRA, *op.cit.*, p. 165.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ P. DUBOIS, *L'atto fotografico* [ed. or. 1983], QuattroVenti, Urbino 1996, p. 85, 87.

¹²⁹ Pur possedendo la fotografia uno specifico naturale derivante dalla struttura tecnica dell'apparecchio (e che, nel nostro caso, le permette di assolvere a una funzione *presentativa*, rivelativa della realtà “tale e quale”), è opportuno, secondo Marra, osservare le vicende del medium alla luce di una pluralità “variabile” di specifici, che si va modulando rispetto ai vari mutamenti della cultura, come accade, solo per fare un esempio, quando questo viene utilizzato in “modalità” *rappresentativa* dai vari autori pittorialisti che pure si sono susseguiti nel corso del secolo scorso. Cfr. C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia “senza combattimento”*, Bruno Mondadori, Milano 1999, pp.73-81.

¹³⁰ Cfr. S. KRACAUER, *Film: ritorno alla realtà fisica*, il Saggiatore, Milano 1962.

Provando ad applicare lo stesso ragionamento sulla *cultura della visibilità* che Baudrillard definisce intrinsecamente oscena – e che a nostro parere è da considerarsi un nuovo stadio, un’evoluzione o, se si preferisce, il frutto della normalizzazione della *cultura della rivelazione* – essa è certamente favorita dal nuovo assetto mediale, ma non è determinata esclusivamente dalla tecnologia. Senza dubbio alcuno i media, come ci insegna Marshal McLuhan,¹³¹ esercitano la loro influenza, la loro forza plasmante, contribuendo a modellare la cultura, ma il loro apporto deve essere inquadrato in una dimensione di cooperazione e scambio omologico tra i vari livelli della cultura stessa.¹³² Provando a portare un esempio in questo senso chiarificatore, se oggi catturiamo fotograficamente stralci di quotidianità per poi inserirli nella loro oscena banalità, o anche tragicità, su album condivisi e aperti a uno sguardo allargato, se a cavallo degli anni Zero autori come Wolfgang Tillmans o Corinne Day hanno *intenzionalmente presentato* sulle pareti dei musei o sulle pagine delle riviste di moda la loro vita stessa, nella sua oscena verità *in stile snapshot*, tutto ciò non accade o è accaduto soltanto perché gli apparecchi fotografici lo hanno permesso – come dire – strutturalmente, bensì, anzitutto, in virtù dell’adesione a un sentire condiviso. Nel primo caso, ci sentiamo infatti legittimati dall’andamento di un’epoca o, per dirla con Pierre Bourdieu, fotografiamo ciò che oggi la società ritiene sia oggettivamente *fotografabile*;¹³³ nel secondo, i suddetti autori hanno intuito una specifica tendenza culturale e se ne sono prontamente fatti interpreti, anticipando così l’inclinazione ormai dilagante a esporre aspetti della sfera privata. Ciò detto, che il medium abbia poi favorito l’adesione a tale fronte di idee, anche in virtù delle sue possibilità tecnico-strutturali, non è un aspetto del quale si può dubitare. Non a caso torneremo spesso sui fenomeni sociali che ha contribuito ad alimentare e, in alcuni casi, forse anche a istituire.

¹³¹ Si vedano M. MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Net, 2002 e M. MCLUHAN, *La galassia Gutenberg*, Milano, Armano Editore, 2011. Si veda anche R. BARILLI, *L’estetica tecnologica di Marshall McLuhan*, in *Estetica e società tecnologica*, a cura di Id., Milano, Il Mulino, 1976.

¹³² In riferimento alla nozione di “omologia” teorizzata da Lucien Goldmann e adottata da Renato Barilli per descrivere la natura *paritaria* degli scambi tra lo strato ideale e quello materiale di una cultura, ovviando così a un rigido determinismo tecnologico, si rimanda a R. BARILLI, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili* cit., pp. 11-48.

¹³³ Cfr. P. BOURDIEU (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un’arte media*, Guaraldi, Rimini 1972.

Conclusa questa parentesi metodologica e venendo più specificatamente al nostro oggetto di analisi, gli esempi appena riportati, ci permettono in ultima battuta di mettere in luce il singolare profilarsi a cavallo di millennio di un inedito *crossover* delle pratiche fotografiche (artistica, comune e di moda) – inedito quantomeno sul piano quantitativo, di normalizzazione ed estensione di massa che il fenomeno va assumendo. Pratiche che, privilegiando la dimensione esperienziale e partecipativa del medium attraverso una modalità di racconto in prima persona e in presa diretta del reale, sembrano rispondere a quell'istanza allo svelamento e all'esposizione totale del vissuto, della vita vera colta nel suo scorrere, ravvisata da Baudrillard come peculiarità della società attuale. Un nuovo stadio di una cultura che potremmo definire *della rivelazione totale* che, come avremo modo di argomentare, va normalizzando e massificando anche quell'*effetto straniante* connaturato alle manifestazioni epifaniche. Un effetto che in stretta cooperazione con l'emersione del senso dell'osceno, è in grado di riattivare il nostro sensorio, di riposizionare il nostro sguardo, di sottrarlo alla consuetudine, agli automatismi che quotidianamente lo affievoliscono, evitando così che sia data per scontata la realtà.¹³⁴

1.4 La società trasparente: quando il segreto si fa immagine

«Quando tutto tende a passare dalla parte del visibile, come accade nel nostro universo, che ne è delle cose un tempo segrete?». ¹³⁵A chiederselo è ancora una volta Jean Baudrillard all'interno di *Parole chiave*, un saggio del 2000 nel quale riorganizza attorno a quindici concetti l'articolata complessità di un pensiero rivelatosi spesso provocatorio e controverso, quanto intuitivo e preveggenze nel tratteggiare con lucida lungimiranza questioni poi divenute di scottante attualità. «Se vogliamo essere padroni del nostro futuro, dobbiamo porre fundamentalmente la questione dell'oggi. Perciò la filosofia è,

¹³⁴ Sulla nozione di straniamento si veda; V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in Id., *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976. Si vedano anche: C. GINZBURG, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, in Id., *Occhiali di legno. Nuove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998. U. ECO, *Le poetiche di Joyce. Dalla "Summa" al "Finnepans Wake"*, Bompiani, Milano 1966, p. 47.

¹³⁵ Cfr. J. BAUDRILLARD, *Parole Chiave* cit.

per me, una specie di giornalismo radicale»,¹³⁶ ed è con queste parole affidate da Michel Foucault a un breve intervento del 1973 pubblicato su *Revista Manchete* che recentemente è stato descritto l'atteggiamento critico di Baudrillard.¹³⁷ Un atteggiamento che si fletteva giornalmisticamente sul presente, permettendogli così di stare in contatto con esso, con i mutamenti in atto. E la dissoluzione della sfera del segreto, senz'altro uno dei risvolti più evidenti della *visibilità espansa*, è uno di quei fenomeni di cui Baudrillard ha captato, con più forza di altri, i prodromi sin dalla fine degli anni Settanta. Analizzandolo in stretta relazione con i suoi concetti più noti, se n'è fatto portavoce e interprete anzitutto attraverso le pagine del volume *Della Seduzione*, per poi tornare ripetutamente su di esso, in modo particolare quando in anni più recenti ha messo a tema e ha sviluppato una riflessione sui corollari della cosiddetta *Digital Turn*.

Una fine dunque più volte annunciata, per poi essere rimarcata e decretata con forza nelle ultime opere, come ad esempio ne *Il patto della lucidità o l'intelligenza del male* dove l'intellettuale francese, soffermandosi sulla progressiva trasformazione del mondo in immagine, è andato declinando la nozione di segreto con quella di «visibilità integrale».¹³⁸ Una visibilità che a ben guardare sembra trovare perfetta coincidenza con il concetto di «compiuta visibilità» finemente tratteggiato da Fulvio Carmagnola nel 1989, sull'onda dello sviluppo, nel corso di quel decennio, di studi dedicati all'impatto dell'informatizzazione sul tessuto culturale.¹³⁹ Intervenendo, più specificatamente, nel dibattito critico sulla complessità dei fenomeni estetici della post-modernità, lo studioso italiano inquadrava, senza tentennamento alcuno, la società postindustriale sotto il dominio del visibile:

Cerco prove. Non è difficile farlo: il terreno è disseminato di indizi, alcuni, anzi, sono tanto vistosi da far pensare a un inganno. Viviamo nell'epoca della compiuta visibilità, si potrebbe dire parafrasando una celebre espressione di Gyorgy Lukàcs: un'epoca del tutto-visibile, del tutto-tangibile, dell'«ecco-qua», della disponibilità completa delle informazioni, delle comunicazioni e delle merci. Sembra che i misteri di un potere che aveva fatto del nascondimento e della velatezza agli occhi comuni la propria caratteristica distintiva, vadano scomparendo: il potere è assediato dalla sua stessa visibilità. Al convegno dei «sette grandi» a Venezia (1987) un gigantesco apparato informatico era

¹³⁶ M. FOUCAULT, *Il mondo è un grande manicomio*, in Id., *Follia e psichiatria. Detti e scritti 1957-1984*, Cortina Raffaello, Milano 2006, p. 69.

¹³⁷ E. DE CONCILIIIS, *Lo specchio dell'ironia* cit., p. 10.

¹³⁸ J. BAUDRILLARD, *Il patto di lucidità o l'intelligenza del male* cit., pp. 63-87.

¹³⁹ Cfr. F. CARMAGNOLA, *La visibilità* cit.

pronto a raccogliere e diffondere come documento, in tempo reale, ogni privato scarabocchio scritto dai partecipanti. Il potere è sorvegliato dalla pubblicità e dalla trasparenza, vanificando così l'illuminismo della denuncia.¹⁴⁰

Disponibilità completa, compiuta visibilità, in tempo reale, attraverso un gigantesco apparato informatico. La trasparenza e la pubblicità spazzano via il mistero, il nascondimento e la velatezza del mondo, finanche degli scarabocchi privati dei grandi della Terra, raccolti intorno a un tavolo a deciderne le sorti. Ed è così che l'*incipit* del saggio intitolato *La visibilità*, scritto in anni di profonda transizione, e non solo tra i due secoli, ci fornisce chiaro il riflesso della svolta allora in atto.

Quella stessa svolta tecnologica che per Baudrillard ha portato all'affermarsi capillarmente di una visibilità integrale, totale, coatta, imposta con forza dalle logiche ipermediali, il cui *habitat* naturale sarebbe da andarsi a cercare certamente nelle foto, ma anche, più in generale, in tutte le immagini tecnologiche messe in circolo attraverso i vari apparecchi e dispositivi introdotti nella quotidianità da quella stessa *informatizzazione* che Carmagnola, già negli anni Ottanta, aveva definito *diffusa*, generalizzata, massificata. Assurta a operatore della visibilità, l'immagine diviene quindi il luogo per eccellenza dove, nella nostra epoca, il mistero, il nascondimento, la velatezza del mondo si andrebbero consumando, tracciando i confini di una nuova regione del visibile. Nient'atro che un nuovo territorio annesso al dominio della visibilità, perché, come scrive ancora Baudrillard, «farsi immagine significa esporre la propria vita quotidiana, le proprie disgrazie, i propri desideri, le proprie possibilità, rinunciare a ogni segreto».¹⁴¹ Un'esposizione coatta su base volontaria, da parte di una società costantemente impegnata nel «rituale ordinario della trasparenza»,¹⁴² che non risparmia nulla, nemmeno la sfera dell'intimità. E accade così che quando l'«ipervisibilità tecnologica» esercita capillarmente la sua sovranità,¹⁴³ nella prospettiva tratteggiata dal filosofo francese il segreto si fa immagine, la totalità delle cose diviene visibile, la società va incontro, deliberatamente e consapevolmente, alla trasparenza radicale, totale. Una prospettiva recentemente sposata e arricchita dal filosofo coreano Byung-Chul Han, il quale ha

¹⁴⁰ Ivi, p. 9

¹⁴¹ J. BAUDRILLARD, *Il patto di lucidità o l'intelligenza del male* cit., pp. 63-87.

¹⁴² Ivi.

¹⁴³ Sulla nozione di "ipervisibilità tecnologica" a opera dell'informatizzazione, si veda F. CARMAGNOLA, *La visibilità* cit., p. 47-54.

affidato il suo contributo teorico alle pagine di un saggio pubblicato nel 2012, emblematico sin dal titolo: *La società della trasparenza*.¹⁴⁴

Con uno sguardo critico che – parafrasando Umberto Eco – potremmo definire da *apocalittico* contro gli *integrati* di Internet, Han raccoglie l’eredità baudrillardiana, interpretando la trasparenza quale peculiarità di una società costantemente impegnata nel mettere a nudo se stessa «in nome dell’ideologia della post-privacy».¹⁴⁵ Un’ideologia in grado di incoraggiare la perdita totale della sfera privata ai fini del raggiungimento di una comunicazione cristallina e senza veli, minando così uno dei pilastri delle relazioni sociali che, se osservate nell’ottica del quadro teorico elaborato da Georg Simmel, sarebbero impennate proprio sul diritto alla segretezza di una parte del sé.¹⁴⁶ Elevata a mito tra i più persavisi della contemporaneità, la trasparenza sulle cose del mondo andrebbe pertanto alimentando un desiderio insaziabile d’informazione all’interno di una società sempre più spesso disposta a pagare il prezzo della perdita di ogni mistero pur di assicurarsi l’accesso apparentemente illimitato alla conoscenza. Ed è in questo senso che «la società della trasparenza – scrive il filosofo coreano – non tollera *lacune* né nell’informazione né nella *visione*»,¹⁴⁷ tramutandosi, in definitiva, in una «porno-società», poiché, proprio come accade nella pornografia, a seguito dell’esposizione integrale della sfera privata, la società attuale non farebbe altro che svelarsi nella sua evidenza totale. Senza pudore, senza ambiguità, senza fratture, l’intimità è da essa costantemente profanata, generando la progressiva diminuzione dello scarto tra ciò che può essere reso di dominio pubblico e ciò che invece, tradizionalmente, sarebbe dovuto appartenere all’ambito del privato. E il luogo in cui si consumerebbe questa profanazione è da andarsi a cercare anzitutto nei social media, dominio ultimo di una restaurata *tirannia dell’intimità*.¹⁴⁸ È lì, in quello spazio tanto personale quanto aperto a uno sguardo allargato, che dunque si consumerebbe il rito tanto ordinario quanto profanatorio dello *svelamento*, attuato per mezzo dell’esposizione costante di immagini dal retrogusto *pornografico*. In questo senso Han è perentorio, non lascia spazio all’interpretazione:

¹⁴⁴ Cfr. B. HAN, *La società della trasparenza*, Nottetempo, Milano 2014.

¹⁴⁵ Ivi, p. 30.

¹⁴⁶ G. SIMMEL, *Il segreto e la società segreta* [ed. or. 1906], SugarCo, Milano 1992.

¹⁴⁷ B. HAN, *La società della trasparenza* cit., p. 48.

¹⁴⁸ R. SENNET, *Il declino dell’uomo pubblico* [ed. or. 1977], Bruno Mondadori, Milano 2006.

Le cose diventano trasparenti quando [...] sono spianate e livellate, immesse senza opporre alcuna resistenza nei flussi del capitale, della comunicazione e dell'informazione. [...] Le immagini diventano trasparenti quanto – liberate da ogni drammaturgia, da ogni coreografia e scenografia, da qualsiasi profondità ermeneutica, in definitiva da ogni senso – sono rese pornografiche. La pornografia è contatto immediato tra immagine e occhio.¹⁴⁹

E, rilanciando esplicitamente tanto le teorie di Roland Barthes relativamente alle cosiddette immagini fotografiche «unarie»,¹⁵⁰ tanto quelle di Baudrillard sull'oscenità, arriva a sentenziare:

Nelle immagini pornografiche tutto è rivolto all'esterno ed è esposto. La pornografia è priva di interiorità, di ascosità, di segreto. [...] La trasparenza che non lascia nulla coperto, nascosto ed espone tutto alla vista è oscena. Tutte le immagini medialità sono, oggi, più o meno pornografiche.¹⁵¹

Oltre al rapporto tra immagine, oscenità e pornografia, la cui analisi è svolta in chiave chiaramente baudrillardiana a ulteriore conferma che quest'ultima sia sempre più spesso assurta a metafora dell'eccesso di visione e visibilità, la posizione di Han risulta sicuramente fruttuosa ai fini della presente indagine, poiché, inquadrando la nozione di trasparenza nei termini di “svelamento” a opera anzitutto dei social media, fornisce ulteriori chiavi di lettura utili alla comprensione di quel patto indissolubile che la pratica fotografica comune sembra avere ormai stretto con essi. Se infatti la si spoglia dal retrogusto catastrofista e rovinoso di cui sembra farsi portatrice ancora una volta in accordo con Baudrillard, in essa si possono riscontrare diversi punti d'incontro con analoghe e diffuse posizioni, di taglio sia sociologico sia filosofico, volte alla comprensione della società attuale che va declinando le proprie ideologie secondo i paradigmi della prossimità, della vicinanza, della condivisione, della visibilità e, appunto, della trasparenza, le quali sembrano trovare puntuale riscontro nella pratica di «oversharing»,¹⁵² peculiare di quella “Me Me Me Generation” – così come titolava nel 2013 una copertina del “Time” ad essa dedicata – costantemente impegnata nel far mostra

¹⁴⁹ B. HAN, *La società della trasparenza* cit., p. 10.

¹⁵⁰ Sulla nozione di “foto unaria”, si veda R. BARTHES, *Camera chiara* cit., 41.

¹⁵¹ B. HAN, *La società della trasparenza* cit., p. 48.

¹⁵² Sulla nozione di “oversharing” si veda, B. AGGER, *Presentation of Self in the Internet Age*, Routledge, New York 2012.

di sé, a *svelarsi* attraverso apparati tecnologici capaci di fornire un *frame* al vissuto del singolo.¹⁵³

Una linea culturologica, quella appena delineata, della quale la fotografia, anche in virtù di una nuova condizione materiale, riesce a farsi promotrice oltre che sommo interprete. Le vicende del medium fotografico a cavallo di millennio, quanto la rinnovata fortuna legata alla sua diffusione capillare – seppure, come sostenuto nel precedente paragrafo, con le dovute accortezze e dunque fuori da un rigido determinismo tecnologico – sono infatti da leggersi alla luce delle profonde trasformazioni di cui, negli stessi anni, è stata teatro la già citata iconosfera. Del resto la macchina fotografia, a seguito della sua integrazione sugli smartphone, è forse il medium che meglio riassume i processi di mutamento innescati alla fine del secolo scorso dalla *Digital Turn*,¹⁵⁴ dalla rivoluzione delle tecnologie della comunicazione e dalla prominenza della rete Internet quale canale distributivo di immagini. Come ha tenuto a rilevare Claudio Marra, contribuendo al dibattito sui cambiamenti che la svolta digitale avrebbe originato nel campo della fotografia, l'innovazione innescata dalla convergenza tra fotocamera e telefono cellulare incarna uno dei fattori che maggiormente ha trasformato l'atto fotografico. Un aggiornamento tecnologico che ha potenziato concretamente – e non solo concettualmente come già aveva intuito Marshall McLuhan – la condizione del mezzo quale «estensione artificiale della nostra sensorialità naturale».¹⁵⁵ Una protesi ormai sempre a “portata di mano” e pronta all'uso, in grado di produrre, post-produrre e condividere fotografie in modo rapido e immediato attraverso i Social Network che – se intesi nell'ottica di strumento atto alla narrazione autobiografica e alla costante *presentazione* fotografica del sé – possono essere assurti a spazio depositario della memoria individuale in sostituzione dei vecchi album di famiglia, spazio del racconto personale in sostituzione dei vecchi diari e spazio espositivo/performativo del *DigiSelf* imperniato su “network io-centrati”.¹⁵⁶ Ne consegue, pertanto, che la sinergia tra Internet

¹⁵³ Il titolo “The Me Me Me Generation” del numero del “Time” del 3 Maggio 2013, è riferito alla generazione dei Millennials, che già qualche anno prima Jean M. Twenge aveva etichettato come *Generation Me*. Si veda,

¹⁵⁴ La *Digital Turn*, a livello tecnologico, è sintetizzabile nella conversione dall'analogico al digitale e nella conseguente convergenza di media precedentemente distinti.

¹⁵⁵ C. MARRA, *Fotografia e arti visive* cit., p. 138.

¹⁵⁶ M. FEDERMAN, *McLuhan Thinking. Integral Awareness in the Connected Society*. Disponibile all'indirizzo: [<http://individual.utoronto.ca/markfederman/IntegralAwarenessintheConnectedSociety.pdf>]]

e la tecnologia digitale ha innescato una profonda trasformazione anche dei luoghi deputati alla conservazione, all'esposizione e alla fruizione di immagini. Molto come avremo modo di argomentare nel secondo capitolo – è cambiato nelle norme sociali che ne regolano l'esibizione.

Oggi, infatti, le immagini fotografiche sono sempre più spesso adottate come strumento attraverso il quale vivere la propria vita in vetrina, *auto-esposti* dietro un vetro *touch-screen* alla stregua di merci potenzialmente accessibili a chiunque. E il *vetrinizzarsi* «è un atto che implica un'ideologia della trasparenza assoluta, implica cioè l'obbligo di essere disponibili a esporre tutto».¹⁵⁷ Proposto da Vanni Codeluppi come metafora del processo di spettacolarizzazione della società oltre che del modello di comunicazione oggi prevalente, la nozione di «vetrinizzazione sociale» attraverso i media ancora una volta pone l'accento sull'abolizione di ogni segreto e sulla progressiva diminuzione dello scarto tra ciò che può essere reso di dominio pubblico e ciò che invece, tradizionalmente, sarebbe dovuto appartenere a quello privato. Se analizziamo tale fenomeno alla luce dell'influenza che i media esercitano sui comportamenti sociali e dei cambiamenti che alimentano e contribuiscono a determinare, possiamo sostenere che quelli elettronici, nel rendere «pubblica tutta una serie di informazioni un tempo confinate alle interazioni private» abbiano via via giocato un ruolo decisivo nella legittimazione sociale della sfera intima in contesti aperti allo sguardo di un pubblico allargato. Ed è così che seguendo questa logica, esposta nell'opera *Oltre il senso del luogo*, Joshua Meyrowitz (1995) giunge a sostenere che la distanza tra i due ambiti fondamentali del palcoscenico sociale, etichettati da Erving Goffman come lo spazio del «retroscena» e lo spazio della «ribalta», si vada restringendo. Se non annullando.¹⁵⁸

Una tensione, quella tra i due ambiti sopraccitati, che nel corso del secondo Novecento è andata perdendo di potenza, fino ad affievolirsi in una contrazione che li ha soppressi entrambi. A seguito della svolta digitale, il palcoscenico sociale teorizzato da

¹⁵⁷ V. CODELUPPI, *La vetrinizzazione sociale*, p. 19.

¹⁵⁸ L'analisi di Meyrowitz – ascrivibile all'ambito del cosiddetto determinismo tecnologico – pone in connessione, ritenendole complementari, le teorie sui media di Marshal McLuhan esposte ne *Gli strumenti del comunicare* (1964) e quelle sull'interazionismo simbolico alla base dell'opera di Erving Goffman *La vita quotidiana come rappresentazione* (1959). Tale posizione teorica è rilanciata da Codeluppi (2007) a supporto della sua recente analisi sui media elettronici e il processo di “vetrinizzazione” sociale da questi determinato. (Meyrowitz 1995, p. 155)

Goffman è, infatti, stato oggetto di una profonda riorganizzazione degli ambienti e delle loro funzioni. Riorganizzazione che lo ha trasformato in uno spazio unificato dove far mostra di sé, nel medesimo luogo e allo stesso tempo, senza discontinuità, fratture, sipari, sistemi di quinte o fondali che si frapponevano tra la sfera privata e quella pubblica. Nient'altro che l'emersione della prima nella seconda, processo per il quale Mark Federmann ha coniato *publicity*.¹⁵⁹ Frutto della contrazione dei termini *public* e *privacy*, il felice neologismo fornisce un appellativo a quel presunto nuovo valore che accompagnerebbe la rivelazione e la narrazione delle nostre identità digitali nel cyberspazio o, volendo ancora stare ai neologismi del mass-mediologo canadese, dei nostri *DigiSelf* nel *DigiSpace*. Eppure, formulazioni terminologiche a parte, niente di nuovo se non l'affermazione capillare di un valore che semplicemente si andrebbe normalizzando. Già nel 1980, nel suo saggio *La camera chiara*, Roland Barthes esponeva l'assunto secondo cui «l'età della Fotografia corrisponde precisamente all'irruzione del privato nel pubblico, o piuttosto alla creazione di un nuovo valore sociale, che è la pubblicità del privato: il privato viene consumato come tale, pubblicamente».¹⁶⁰ Siamo, pertanto, stando alle parole di Barthes, di fronte a un aspetto che apparterebbe da sempre al DNA del linguaggio fotografico. Aspetto assai interessante per il quale si potrebbe perfino rivendicare il primato del mezzo nel dare impulso a quella *cultura della rivelazione totale* tipica della *società della trasparenza*. Del resto, come negare la supremazia del ruolo svolto della fotografia, anche in virtù della sua primogenitura sugli altri “media dell'immagine”, nel processo di legittimazione della sfera privata? Essa, infatti, costituisce un tassello indispensabile di tale processo perché è soprattutto attraverso le fotografie che verrebbero veicolate all'esterno, nel cyberspazio, informazioni un tempo riservate a interazioni tra pochi intimi. E se di normalizzazione si tratta, il fattore che a livello tecnologico ha reso penetrante questo *valore* strettamente connesso alla pratica fotografica è da andarsi a cercare ancora una volta – è bene ribadirlo – nella congiuntura tra fotocamera, telefono cellulare e Internet, che permetterebbe un accesso immediato ai nuovi spazi deputati al consumo di immagini. Prima i Blog e, successivamente, i vari My Space, Flickr Tumblr, Facebook, Twitter, Pinterest,

¹⁵⁹ M. FEDERMANN, *op. cit.*

¹⁶⁰ R. BARTHES, *Camera chiara* cit., p. 99.

Instagram, Snapchat, hanno rappresentato e continuano a rappresentare il canale privilegiato di esposizione in presa diretta del vissuto d'ognuno, ormai ridotto – come ha sostenuto Jean Baudrillard – allo stato di *foto-sintesi*. Tale congiuntura non avrebbe, però, giocato soltanto un ruolo decisivo nella diffusione capillare della *pubblicità del privato* connessa alla profonda trasformazione dei luoghi deputati alla conservazione, all'esposizione e alla fruizione di immagini. La normalizzazione del rito connessa a una nuova condizione materiale sembra portare a pieno compimento, e non solo concettualmente, quella singolare condizione che nel 1995 induceva, non senza un tono apocalittico, Jean Baudrillard a chiosare:

Vivete la vostra vita in tempo reale – vivete e soffrite direttamente sullo schermo. Pensate in tempo reale – il vostro pensiero è immediatamente codificato da un computer. Fate la rivoluzione in tempo reale – non nelle strade, ma nello studio di registrazione. Vivete la vostra passione amorosa in tempo reale – con un video incorporato durante tutto l'amplesso. Penetrate nel vostro corpo in tempo reale – endo-videoscopia, guardate il flusso del vostro sangue, i vostri intestini. [...] Non più spettatori, ma attori della performance e sempre più integrati nel suo svolgimento.¹⁶¹

Se a metà degli anni Novanta tale affermazione poteva suonare come una tragica profezia, oggi le parole del filosofo francese – riprese dal saggio *Il delitto Perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?* – vanno perdendo il retrogusto rovinoso e inverosimile. Come dissentire la tesi secondo cui vivremo e soffriremo direttamente su uno schermo, magari in alta definizione, ove esibire pubblicamente le nostre relazioni affettive, finanche la nostra sessualità, in un'imperdonabile presa diretta?

Sebbene sia stata imbastita e cucita sulle fattezze del medium televisivo, l'affascinante analisi di Baudrillard risulta ancora valida e applicabile allo scenario che fa da sfondo all'attuale società ipermediale e – venendo all'ambito cui si intende ancorare la presente riflessione – da cornice teorica alla pratica fotografica degli ultimi decenni. Pratiche che, privilegiando la dimensione esperienziale e partecipativa del medium, sembrano porsi in perfetta coincidenza e rispondere a quell'istanza di immersione totale nel flusso dell'informazione dettata dall'ideologia dell'"estasi della comunicazione" e, si potrebbe aggiungere, di promozione del sé. Ed è così che potremmo affermare che grazie ai Social Network assistiamo alla dilatazione della modalità di *presentazione* fotografica in presa

¹⁶¹ J. BAUDRILLARD, *Il delitto perfetto* cit., pp. 93-94.

diretta del reale. Nell'era di Internet, il vissuto quotidiano di ognuno può, infatti, essere oggetto, concettualmente, di una “doppia decontestualizzazione/esposizione”: dopo essere stato immortalato tramite il medium fotografico, lo si può *immediatamente* esporre, allo stato di *foto-sintesi*, sullo schermo delle *vetrine on-line* messe a disposizione dai Social Network. Nient'altro che nuovi diari senza lucchetti costantemente sfogliati da occhi tracotanti e voraci che si nutrono di segreti, ormai violati. Che si tratti di momenti festivi da solennizzare, dei risvolti banali e ordinari della quotidianità oppure di quelli tragici, inquietanti, perturbanti o addirittura nefandi, non c'è filtro alcuno, la sfera privata emerge e pullula sul proscenio del palcoscenico sociale in un eccesso di referenza ed esattezza anche, se non soprattutto, attraverso la pratica fotografica, da quella comune a quella artistica passando per la fotografia di moda. E il cerchio si chiude nel compimento della visibilità e della trasparenza ad opera della rivelazione totale.

capitolo 2

SNAPSHOT CULTURE 2.0 IL MOTORE DELLA "COMPIUTA VISIBILITÀ"



2.1 Delimitazioni di campo nel segno della continuità

Umberto Eco nella prefazione all'edizione del 1977 dell'ormai celebre saggio *Apocalittici e Integrati* (1964) scrive:

[...] leggo [...] Edgar Morin, il quale dice che per poter analizzare la cultura di massa bisogna segretamente divertircisi, non puoi parlare del *juke box* se ti fa schifo infilarci la monetina... Perché allora non usare i miei fumetti e i miei libri gialli come oggetto di lavoro?¹

Il riferimento è a *Lo spirito del tempo* pubblicato per la prima volta in Francia nel 1962, al cui interno Morin sostiene che l'atteggiamento appropriato per rapportarsi ai fenomeni della cultura visuale del nostro tempo sia quello di *stare in mezzo*.² Mettendo in campo questioni fondamentali sulla centralità delle immagini tecnologiche –in particolare fotografia, cinema, televisione– nella società a lui contemporanea, precorre i tempi fornendo importanti indicazioni di metodo. Se infatti la condizione critica dello *stare in mezzo* equivale a fondere e ibridare saperi pur nella consapevolezza di correre tutti i rischi «di chi sceglie di collocarsi su *zone di frontiera* tra una disciplina e l'altra»,³ al contempo corrisponde a entrare in contatto con la complessità dei fenomeni della cultura visuale contemporanea osservandoli dall'interno, quotidianamente, al pari dell'uomo comune. E se il nostro intento di indagare le pratiche fotografiche a cavallo di millennio dalla *posizione della soglia, del confine* –peculiare dei *Visual Cultural Studies* particolarmente propensi a un approccio multidisciplinare⁴ era forse già evidente, occorre ora precisare che –sulla scorta dei dettami di Morin e di Eco e, dunque, nella convinzione sia «importante che l'osservatore partecipi all'oggetto della sua osservazione»⁵ passeremo a scandagliare lo scenario aperto dalla cosiddetta pratica

¹ U. ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* [ed. orig. 1964], Bompiani, Milano 1997, p. XI.

² La presente lettura del metodo di Morin è praticata sulla scorta di Andrea Rabbito. A tal proposito si veda A. RABBITO, *Morin e la cultura visuale contemporanea*, in E. MORIN, *Lo spirito del tempo* cit., pp. 289-300. Si veda anche R. EUGENI, *I media o l'uomo post-immaginario*, in E. MORIN, *Lo spirito del tempo* [ed. orig. 1961], Meltemi, Milano 2017, pp. 13-22.

³ A. ABRUZZESE, *Introduzione*, in Edgar Morin, *Sociologia della sociologia* [ed. or. 1985], Edizioni lavoro, Roma 1986, p. 24.

⁴ Per una panoramica sulla nascita e sull'evoluzione di tali studi, si veda A. PINOTTI – A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini, sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, pp. 3-65.

⁵ E. MORIN, *Lo spirito del tempo* cit., p. 43.

capitolo 2

comune nel suo specifico rapporto con i social network ancorando l'analisi a esempi concreti, alcuni di essi desunti da un lavoro sistematico di osservazione, archiviazione e analisi dei dati raccolti.⁶

Per un contributo veramente proficuo al dibattito in corso, riteniamo inoltre che l'attenzione debba essere spostata dalla canonica dicotomia tra analogico e digitale, sulla quale siamo pure intervenuti, a un confronto sistematico con il passato basato sulla *specificità culturale* e non *natural-strutturale* del mezzo. Il decretare la morte della fotografia sulla base di argomentazioni ontologiche, spesso segnate da un dogmatismo radicale, o di analisi volte a enfatizzare soprattutto le novità introdotte dal sistema digitale e da Internet, troppo spesso ha portato a trascurare la storia del medium così come quella dei suoi usi e delle sue funzioni. Se invece si osserva la produzione odierna anzitutto in una prospettiva di recupero di quella passata, attraverso un'indagine puntuale degli archivi sia privati sia istituzionali, delle mostre che nel corso del Novecento sono state dedicate alla fotografia amatoriale, oltre che degli album e delle raccolte disomogenee e miscelanee conservate presso ogni famiglia, si avrà certamente modo di notare che se dei mutamenti ci sono stati, questi molto spesso siano da leggersi nel segno della continuità. A emergere non sarà infatti la fisionomia di una pratica nuova, bensì di una pratica innovata e, forse, radicalizzata. Per comprendere appieno il contributo che l'esercizio fotografico eseguito in relazione alle piattaforme di social networking ha apportato al profilarsi della *cultura della rivelazione totale* o della *compiuta visibilità* che dir si voglia, non ci può dunque esimere dall'intavolare un'analisi approfondita e metodica delle evoluzioni dei modi, dei tempi e dei luoghi della produzione, della distribuzione e del consumo di immagini.

Come recentemente hanno tenuto a precisare Adriano D'Aloia e Francesco Parisi, attraverso un contributo teso a fare il punto sullo stato dell'arte, da una panoramica sulla *Snapshot culture* nella cosiddetta età post-mediale si evince una duplice dinamica: «la persistenza dei tratti originari dell'esperienza fotografica unita alle opportunità offerte

⁶ Molte delle riflessioni e dei dati raccolti qui riportati sull'esercizio fotografico in relazione alle pratiche di social networking e alla *Snapshot Culture* sono emersi dal lavoro di ricerca e analisi di fondi archivistici, oltre che nell'ambito di attività seminariali e laboratoriali sulle suddette tematiche condotte da chi scrive all'interno del Corso di Laurea Magistrale in *Teorie e pratiche della fotografia* (Prof. Claudio Marra) negli A.A. 2017-18 e 2018-19.

capitolo 2

dai miglioramenti tecnologici e dai cambiamenti sociali».⁷ E sarà proprio tale andamento ad animare il presente capitolo, che si muoverà indietro nel tempo alla volta del recupero di elementi in grado di attestare la continuità di una pratica che, pur rinnovandosi e rigenerandosi, non trancia di netto i legami con la tradizione. Se osservate in quest’ottica, le trasformazioni tecnologiche che nel corso degli ultimi decenni hanno investito la mediasfera, più che elementi di rottura sono da considerarsi come fattori in grado apportare miglorie, di integrare le funzioni, di facilitare gli usi e il raggiungimento degli scopi, di democratizzarne l’atto, rendendolo –al pari delle immagini che produce– accessibile, ubiquo, onnipresente. La sfida consiste, semmai, nel mettere in luce le variazioni che si vanno producendo nel processo che porta al passaggio dalla qualità alla quantità, alla diffusione capillare delle innovazioni, perché – è bene precisare– che le transizioni connaturate ai processi di normalizzazione non si esauriscono mai in un regime di mera ripetizione dei tratti originari.⁸

Prima però di accettare tale sfida e dunque dare avvio al percorso di analisi che si articolerà in una costante tensione tra continuità e discontinuità, occorre fare un’ultima puntualizzazione. La scelta di partire dalle cosiddette immagini *snapshots* prodotte nell’ambito della pratica comune, per poi passare successivamente in rassegna quelle realizzate nel campo della ricerca artistica o per le riviste di moda, non è casuale. La cosiddetta pratica familiare – ora trasformatasi, come avremo modo di argomentare, in una pratica anzitutto individuale – in virtù degli usi per i quali il medium è impiegato, delle funzioni cui assolve e dei significati di cui si vanno caricando le immagini nel contesto sociale, può essere assunta a «una sorta di base concettuale di tutto il settore [della fotografia sociale], se non addirittura di tutta la galassia fotografica».⁹ Nell’esercizio fotografico praticato nella quotidianità, seppure senza la piena coscienza da parte di chi lo esegue, prendono infatti consistenza e si solidificano quelle categorie concettuali come il tempo, la memoria, la presenza, la partecipazione, la testimonianza, il possesso, il mantenimento poi sfruttate con piena consapevolezza nell’ambito delle

⁷ A. D’ALOIA – F. PARISI, *Snapshot Culture. The Photographic Experience in the Post-Medium Age*, in «COMUNICAZIONI SOCIALI», 2016; XXXVIII, pp. 3-14.

Consultabile all’indirizzo: [<http://hdl.handle.net/10807/94204>] – traduzione dell’autore.

⁸ Cfr. R. BARILLI, *Scienze della cultura e fenomenologia degli stili* [ed. orig.1991], BUP, Bologna 2007.

⁹ C. MARRA, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, 2001, p. 14.

capitolo 2



Lady Diana presso il Taj Mahal



Ritratto presso il Taj Mahal pubblicato su Instagram con hashtag #likeladydiana

capitolo 2

ricerche artistiche, creando, magari come avviene nel caso delle poetiche connesse alla cosiddetta *Snapshot Aesthetic*, un interessante cortocircuito tra le sperimentazioni d'avanguardia e la sfera della vita quotidiana.¹⁰ Nient'altro che quel *crossover* tra le pratiche che fa da sfondo alla nostra indagine. Portando dunque al termine la presente premessa per poi passare all'analisi dei mutamenti che hanno investito il medium a cavallo di millennio, è possibile in ultima istanza affermare che la pratica fotografica comune sia anzitutto una pratica concettuale. Una pratica che –prima ancora degli aspetti formali e compositivi di un'immagine rispetto ai quali è spesso indifferente, oggi forse meno che in passato– è capace di maneggiare idee: magari isolando dallo scorrere inesorabile del tempo un istante memorabile del nostro vissuto, sottrarlo alla sua forza corrosiva in grado di rendere labili i nostri ricordi, portarlo alla nostra attenzione riposizionando il nostro sguardo come solo l'estasi della rivelazione fotografica sa fare;¹¹ oppure attestando la nostra presenza sulla cima dell'Empire State Building o su quella stessa panchina del Taj Mahal su cui sono state immortalate Jackie Kennedy o Lady Diana, scegliendo di metterci nella classica posa turistica come fece la prima o di mantenere un atteggiamento più disinvolto alla maniera della seconda, della cosiddetta principessa del popolo;¹² o ancora, evocando, al pari di un talismano, in sua assenza la presenza di una persona amata, fino a permetterci di possederne una reliquia, un feticcio o, più in generale, un *souvenir* di ciò che è stato e non è più. Tutto questo attraverso il suo atto e un'immagine prodotta attraverso di esso. E che tale atto, tale processo, tale esperienza sia resa possibile da una Brownie Kodak o dalla fotocamera incorporata all'interno di uno smartphone Apple, non fa differenza alcuna. L'identità concettuale non è intaccata dal passaggio dall'analogico al digitale: ciò che magari cambia, come avremo modo di dimostrare, è la propensione a maneggiare, anche rispetto al mutato

¹⁰ Ivi, p. 23; sull'uso concettuale della fotografia familiare e del cortocircuito tra questa e le pratiche artistiche si veda anche C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano 2012, pp. 213-24

¹¹ Per un approfondimento sul rapporto fotografia, memoria e rivelazione fotografica si veda: F. MUZZARELLI, *L'immagine del desiderio. Fotografia di moda tra arte e comunicazione*, Bruno Mondadori, Milano 2009, pp. 7-16.

¹² Le differenti pose assunte sono state messe in risalto da Nicholas Mirzoeff in un saggio dedicato al rapporto tra la fotografia e la principessa Diana. Mentre Jackie Kennedy mantiene un contegno "istituzionale", l'altra, superando la demarcazione tra personale e politico, intrattiene con il medium un rapporto più intimo fino ad apparire necessariamente più informale e più vicina al popolo, come del resto il suo appellativo sottolinea. Per un approfondimento si veda N. MIRZOEFF, *La morte di Diana*, in Id., *Introduzione alla cultura visuale* [ed. orig. 1999], Molteni, Roma 2002, p. 331-42.

capitolo 2

contesto storico-sociale, alcune idee piuttosto che altre. Idee che si vanno rimodulando sotto la spinta alla condivisione e dunque all'esposizione totale e in presa diretta del reale "tale e quale", che nella maggior parte dei casi sembra nascondere un'ansia di *partecipazione* a quel *presente* del mondo di cui scriveva Morin già all'inizio degli anni Sessanta.

2.2 *I*pervisibilità: rivoluzione tecnologica come rivoluzione estetica

Chiunque sia intervenuto a un concerto di musica rock, a un comizio elettorale di piazza, a una processione sacra o, più in generale, a un evento con un vasto richiamo di pubblico –del resto l'atteggiamento che stiamo per descrivere viene assunto indistintamente anche di fronte a dipinti celebri custoditi al Louvre così come, solo per fare un altro esempio, in occasione di una sfilata di moda– avrà certamente notato che nel corso del loro svolgimento la visuale sia ostruita da un muro di braccia alzate e mani impegnate a manovrare la fotocamera di uno smartphone.

Una fotocamera che può essere chiamata a scattare fotografie e girare brevi video, i quali con molta probabilità saranno prontamente caricati sulle piattaforme Facebook e Instagram, oppure che può essere coinvolta, sempre in sinergia con le stesse piattaforme, nel processo di trasmissione in diretta streaming dell'evento in corso. Pratiche in grado di attestare la presenza e la partecipazione dello spettatore e, al contempo, di permettere che l'evento sia fruito, per mezzo di uno schermo –anche in questo caso con molta probabilità di uno smartphone– in tempo reale o in differita da una cerchia fisicamente assente di parenti, amici, conoscenti *reali* o *virtuali*,¹³ ma anche da un vasto numero di sconosciuti a seconda di come siano state settate le impostazioni

¹³ I "conoscenti virtuali" ai quali anzitutto le nuove generazioni si riferiscono con l'appellativo di "amici virtuali", sono utenti facenti parte di micro-comunità online dove è possibile per lo più scambiare contenuti o opinioni rispetto a tematiche di interesse comune. Il "luogo" di incontro è spesso costituito dai cosiddetti "gruppi/forum" solitamente con accesso ristretto previa richiesta di autorizzazione a uno/più amministratori delle piattaforme stesse.



Visitatore presso il Louvre, Parigi 2019



Processione sacra, Malaga 2018

sulla privacy sia del profilo sia dell'immagine stessa.¹⁴ E, tutto questo, grazie a quello che potremmo definire un «meta-medium» che ha incorporato due media ottici: la fotocamera e lo schermo.¹⁵ Due media che dopo la convergenza verso lo smartphone, ormai costantemente connesso a Internet, fanno sistema tra loro oltre che con le piattaforme di social networking, versando in uno stato di compresenza che inevitabilmente genera la «difficoltà di distinguere nettamente i media coinvolti nella nuova entità multimediale, e [il] problema di capire se tale entità non sia in realtà un nuovo medium dotato di funzioni e possibilità nuove».¹⁶

Nient'altro che una nuova condizione mediale attraverso la quale l'intuizione di Alvin Toffler, degna della sua fama di futurologo, trova pieno compimento: il neologismo di «prosumer», da lui coniato nel 1980, ben si adatta infatti a circoscrivere e particolareggiare le modalità operative sopra descritte, in grado di offrire lo spaccato di un inedito atteggiamento spettatoriale (ma può dirsi ancora tale?), ormai diffuso su scala globale quanto strettamente correlato alle pratiche tanto di «networked self» quanto di «oversharing».¹⁷ Frutto della crisi di *producer* e *consumer*, il *prosumer* che si faceva largo tra le pagine del saggio *La terza ondata* di Toffler, incarnava infatti la prefigurazione di un utente che, dopo i *vecchi media* e i *mass-media*, attraverso la circolazione dei cosiddetti *self-media* all'interno del tessuto sociale sarebbe stato via via in grado di gestire la comunicazione da protagonista.¹⁸ Una comunicazione *one to one* ma, al contempo, connessa e in grado di arrivare in ogni parte del globo. Premonizione, quella appena delineata, che oggi trova perfettamente riscontro nello slogan *Broadcast*

¹⁴ Se ormai su Instagram è sempre più raro imbattersi in profili privati e dunque gli sconosciuti assenti fisicamente, per mezzo di una ricerca tramite hashtag, potranno accedere a un archivio molto vasto di contenuti fotografici e video sull'evento in corso realizzati dagli utenti presenti, nel caso di Facebook i proprietari di profili ad accesso limitato potranno scegliere se rendere pubbliche o meno le loro foto.

¹⁵ A proposito della nozione di «meta-medium» si veda N. BOLZ – F. A. KITTLER – G. CH. THOLEN (a cura di), *Computers als Medium*, Wilhelm Fink, Munchen 1999. Impiegata da teorici come Friedrich Kittler per riferirsi al computer che, a seguito del processo di convergenza inaugurato dalla tecnologia digitale, avrebbe reso possibile il superamento della distinzione dei media, riteniamo che l'etichetta di meta-medium possa, ormai, essere applicata anche allo smartphone, il quale, al pari del computer, va integrando un numero sempre maggiore di singoli media.

¹⁶ Si veda A. PINOTTI – A. SOMAINI, *Cultura Visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi* cit., p.159.

¹⁷ Per un approfondimento della nozione di «networked self», ovvero un'identità digitale sempre connessa con una rete di contatti considerati sia come pubblico di fronte al quale fare mostra di sé sia come «capitale sociale», si veda Z. PAPACHARISSI (a cura di), *A Networked self: Identity, Community, and Culture on Social Network sites*, Routledge, Londra 2010. Per la nozione di «oversharing», ovvero delle pratiche di condivisione compulsiva di contenuti personali sui Social Media, si veda B. AGGER, *Oversharing: Presentations of Self in the Internet Age*, New York, Routledge, 2012.

¹⁸ Cfr. A. TOFFLER, *La terza ondata* [ed. orig. 1980], Sperling & Kupfer, Milano 1987.

capitolo 2

Yourself, lanciato in accompagnamento alla piattaforma YouTube di Google, da considerarsi ormai un imperativo ubiquitario che esercita il suo potere a livello intergenerazionale: potenzialmente, infatti, tutti gli utenti dei social network, prima ancora di essere consumatori, sono produttori di immagini e sono costantemente invitati dalle piattaforme stesse a esserlo.¹⁹ Come infatti ha messo in luce Simone Arcagni:

[...] Toffler individua con acume nel computer, non tanto un nuovo medium, bensì un vero e proprio dispositivo di comunicazione di nuovo tipo. E inoltre precisa come la caratteristica pregnante di questo dispositivo sarebbe stata la partecipazione, la trasformazione dello spettatore e del lettore in utente, attore in prima persona degli accessi alla comunicazione e, in parte, della stessa produzione dei testi.²⁰

Occorre inoltre sottolineare che nel commentare l'acuta lungimiranza di Toffler nell'intravedere già all'inizio degli anni Ottanta la portata dei cambiamenti culturali che i computer avrebbero contribuito a determinare, Arcagni ponga l'accento sull'idea di partecipazione da parte dell'utente ai processi comunicativi, intendendola anzitutto come frutto di «interattività, il linguaggio uomo-computer».²¹ Ebbene, se lo scambio uomo-macchina è uno dei punti di vista attraverso cui osservare il fenomeno, venendo all'oggetto della nostra analisi, è indubbio che la convergenza e l'incorporazione della fotocamera in un dispositivo *mobile*, con schermo ad alta risoluzione *touch-screen*, *multi-touch* e con un'interfaccia facile e intuitiva, in grado di sostituire, di fatto, il mirino e facilitare la gestione della ripresa riducendola a pochi comandi che rispondono al tocco, un dispositivo *portatile* e costantemente *connesso*, con una capacità di memoria potenzialmente illimitata (si pensi a estensioni come iCloud), con *applicazioni* di archiviazione intelligenti, capaci di riordinare in completa autonomia immagini e video per data, luogo, ma anche per evento con tanto di titolo desunto dal loro

¹⁹ Al di là degli *slogan* o dei *claim*, come ad esempio quello di YouTube, che oltre a “Broadcast YourSelf”, recita: «Divertiti con i video e la musica che ami, carica contenuti originali e condividi tutto con amici, familiari e con il mondo su YouTube», le piattaforme Facebook e Instagram invitano regolarmente tramite espliciti messaggi pop-up gli utenti a *postare* contenuti. Una sorta di promemoria nel caso un utente non sia particolarmente attivo.

²⁰ S. ARCAGNI, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *I media digitali e l'interazione uomo-macchina*, Arcane, Roma 2015, p. 12.

²¹ Ivi, p. 13.

capitolo 2

contenuto, abbia agevolato e modificato l'esperienza fotografica.²² Un'esperienza diventata sostanzialmente *mobile*, attraverso un *device* concretamente *portatile*, riducendo, se non annullando, come hanno sottolineato diversi studiosi, il principio della scelta.²³ Lo si è già accennato, ma è bene rimarcarlo: differentemente da quanto scriveva Italo Calvino nel 1955 sulle pagine de "Il contemporaneo" –ovvero che «con la primavera centinaia di migliaia d'italiani escono la domenica con la macchina fotografica a tracolla. E si fotografano»–²⁴ oggi, nella maggior parte dei casi, non decidiamo scientemente di uscire con lo scopo di fotografare. A seguito dell'aggiornamento tecnologico sopra descritto, le fotocamere non sono più portate a tracolla, come una sorta di accessorio che intenzionalmente si è scelto di indossare, bensì sono sempre a portata di mano e pronte a essere esercitate in qualsiasi momento. E sarebbe proprio tale condizione mediale o forse, *post-mediale*, frutto di una *rimediazione*,²⁵ a determinare un cambiamento radicale nell'esercizio fotografico.²⁶ Un cambiamento radicale in grado di normalizzarne e dunque democratizzarne l'atto, di trasformare una pratica sostanzialmente *festiva* in una pratica feriale e, come si avrà modo di argomentare, di favorire viceversa, per dirla con Fabio Cleto, la «festivizzazione del quotidiano».²⁷ Sarebbe, infatti, sempre tale diffusione capillare all'interno del tessuto sociale ad aver facilitato, in accordo con un mutato contesto storico-culturale e in sinergia con i social media che costantemente ci esortano con tanto di promemoria a trasformarci in una sorta di stazione di *broadcasting*, quello che abbiamo definito l'*allargamento* dell'«area del fotografabile»,²⁸ e di conseguenza una *oscena frenesia del visibile* a sua volta imputabile a una realtà ormai totalmente *accessibile* online, una realtà in formato digitale dal retrogusto pornografico a causa del

²² Per un approfondimento del punto di vista tecnologico dei *device mobile* e di come abbiano innovato il rapporto di interazione uomo-macchina, si veda L. GALLUCCIO, *Le interfacce 'mobile'*, in Simone Arcagni (a cura di), *I media digitali e l'interazione uomo-macchina* cit., pp. 213-36.

²³ C. MARRA, *Cos'è la fotografia* [ed. orig. 2017], Carocci, Roma 2019, pp. 116-21. Si veda anche A. D'ALOIA – F. PARISI, *Snapshot Culture* cit., pp. 3-14.

²⁴ I. CALVINO, *L'avventura di un fotografo* [1955], in Id., *Gli amori difficili*, Feltrinelli, Milano 1992.

²⁵ A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, pp. 137-192.

²⁶ C. MARRA, *Cos'è la fotografia* cit., pp. 116-21.

²⁷ Cfr. F. CLETO, *Fuori scena. Gli anni Zero e l'economia culturale dell'osceno*, ECIG, Genova 2014, pp. 57-75.

²⁸ Cfr. P. BOURDIEU (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media* [ed. orig. 1965], Guaraldi, Rimini 1972.

capitolo 2

suo essere “tale e quale” alla realtà vera, in scala 1:1 con essa. Ed ecco, in definitiva, l’avverarsi –lo si è già scritto, ma è bene rimarcarlo– di quel *bordello senza muri* che secondo Marshall McLuhan sarebbe il mondo nell’era della fotografia. In questo senso infatti già nel 1964 sentenziava:

[...] la macchina fotografica tende a trasformare le persone in cose, e la fotografia estende e moltiplica l’immagine umana alle proporzioni di una merce prodotta in serie. Le dive del cinema e gli attori più popolari sono da essa consegnati al dominio pubblico. Diventano sogni che con il denaro si possono acquistare. Possono essere comprati, abbracciati e toccati più facilmente che le prostitute. Per questa sua componente di prostituzione tutto ciò che è prodotto in serie incute spesso un certo disagio. *Le Balcon* di Jean Genet è una commedia sul tema della società come bordello circondato dalla violenza e dall’orrore. L’avido desiderio di prostituirsi dell’umanità resiste al caos della rivoluzione. Il bordello rimane solido e immutabile in mezzo ai cambiamenti più radicali. È stata insomma la fotografia a suggerire a Genet l’immagine del mondo dell’era fotografica come di un bordello senza muri.²⁹

Ebbene, la volontà di *prostituirsi* dell’umanità attraverso le immagini fotografiche – *strumento*, per eccellenza, *del comunicare*– ha superato la rivoluzione culturale scatenata dalla *Digital turn* e dall’avvento di Internet e, anzi, se ne è fatta alleata. E i social media introdotti da tale rivoluzione, in virtù della diffusione capillare delle immagini che assicurano, hanno offerto a chiunque, come si avrà modo di argomentare, la possibilità di essere toccati e abbracciati al pari di una star, questa volta, però, a costo zero. Nient’altro che il rituale ordinario della trasparenza, della sottomissione volontaria delle nostre vite alla luce cruda e inesorabile dell’informazione. Nient’altro che il raggiungimento di quell’*estasi della comunicazione* di cui scrive Baudrillard. Un’estasi oscena che porta al compimento della cultura della visibilità totale, integrale, coatta, *del più visibile del visibile*.

In questa prospettiva è però possibile praticare un’altra serie di considerazioni, mettendo via via in luce alcuni aspetti che altrimenti rischiano di rimanere in ombra. Riteniamo infatti che la diffusione capillare di dispositivi multiuso in grado di democratizzare l’atto di produzione, elaborazione, condivisione e, dunque, diffusione di immagini in modo rapido e immediato inaugurata dal ciclo informatico-digitale abbia

²⁹ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società moderna*, il Saggiatore, Milano 2002, pp. 201-202.

capitolo 2

intensificato anche le possibilità di relazione dell'uomo con il mondo, con l'ambiente esterno e al contempo gli abbia offerto la possibilità di crearne uno parallelo, virtuale, il cosiddetto *digiSpace* di cui scrive il già citato Marc Federmann.³⁰ Uno spazio in sostanza parallelo a quello reale, sostanzialmente pubblico ma percepito come privato, che abitiamo attraverso i nostri numerosi *digiSelves*, ovvero le nostre identità digitali, le nostre incarnazioni in immagini fotografiche, sapientemente modulate in base al tipo di narrazione che intendiamo svolgere rispetto alla piattaforma in uso. E sarebbe proprio tale spazio a permetterci, o meglio, a indurci a divulgare senza pudore alcuno in tempo reale, al pari di un canale televisivo, lo scorrere delle nostre vite, magari da un concerto, un comizio, una processione, un museo o una sfilata di moda, così come direttamente da casa nostra, dal nostro salotto o, finanche, dal nostro bagno al pari della già citata “Jennicam”, *performer di se stessa* dal 1996 al 2003 di fronte a una webcam costantemente puntata sullo scorrere della sua esistenza quotidiana, 24 ore su 24, senza fratture né interruzioni, tanto meno manipolazioni della realtà dei fatti. «Quando stiamo usando il computer –scrive Federman– per accedere *al digiSpace*, siamo per lo più nella privacy della nostra casa, del nostro soggiorno, della nostra camera da letto o nel nostro ufficio oppure cubicolo»,³¹ e sarebbe tale sensazione di trovarci in un luogo privato, nella tranquillità delle nostre quattro mura a legittimarci nel rendere pubbliche informazioni che prima avremmo considerato troppo intime. Sebbene le considerazioni dello studioso americano siano imbastite sui blog, queste sono certamente valide anche per i social network. È, in altri termini, quello che «è stato chiamato ‘effetto disinibizione’, creato negli ambienti digitali dalla mancanza di un contatto diretto “faccia a faccia” tra le persone, [che] consente infatti di esprimersi con un elevato livello di libertà».³²

Un fenomeno che, in definitiva, coinvolgendo il medium fotografico in un processo comunicativo stratificato quanto complesso in grado di ridefinirne usi e funzioni, ci offre l'opportunità di mettere a fuoco la *compiuta visibilità* come il risultato

³⁰ Lo studioso adotta il termine *digiSpace* per riferirsi a chat e blog, ma esso è calzante anche per riferirsi ai social network (che, appunto, hanno ereditato funzioni e usi di chat e blog). Si veda, M. FEDERMAN, *McLuhan Thinking – Integral Awareness in the Connected Society*. Consultabile all'indirizzo: [\[http://individual.utoronto.ca/markfederman/IntegralAwarenessintheConnectedSociety.pdf\]](http://individual.utoronto.ca/markfederman/IntegralAwarenessintheConnectedSociety.pdf).

³¹ Ibidem. Traduzione dell'autore.

³² V. CODELUPPI, *Quando tutto è “social”*, in Walter Guadagnini e Vanni Codeluppi (a cura di), *Legami. Legami, intimità, relazioni, nuovi mondi*, Gli ori, Pistoia 2019, p. 31.

–per dirla con un altro termine caro a Carmagnola– di una sorta di «ipervisibilità» basata su una dinamica tensiva a due polarità in continua cooperazione e che si presuppongono a vicenda, esplicabile nell'*accesso* a una realtà spesso intima doppiata artificialmente che si traduce prontamente in *eccesso* di visione generato dalla mediazione tecnologica, una visione che risulta *eccedente* rispetto a come e quanto l'avremmo potuta vedere in assenza di protesi.³³ Perché è nient'altro che di protesi tecnologica che si tratta. In sostanza, se il regime visivo inaugurato dall'*ipervisibilità* non può essere svincolato dall'innovazione di maggior rilievo introdotta da questo *meta-medium*, ovvero la possibilità di espandere a dismisura la produzione di una realtà di secondo grado, artificiale e che però non esclude la possibilità di metterci in contatto, per dirla con Morin, con la *presenza viva* del reale,³⁴ d'altro canto non è possibile escludere dal processo di produzione così come da quello di fruizione il concetto di protesi come strumento di potenziamento e mediazione, nell'accezione insomma proposta da Marshall McLuhan. Possiamo affermare che la sua condizione materiale aggiornata abbia trasformato concretamente, e non solo concettualmente come già aveva intuito il mass-mediologo canadese, il *medium* fotografico in una protesi del

³³ Come la nozione di «compiuta visibilità» anche quella di «ipervisibilità» è mutuata da Fulvio Carmagnola: «ipervisibilità [...] telematica, elettronica [che] nella sua dimensione di 'protesi' artificiale, tende a sostituire la visibilità diretta, empirica, degli oggetti e dei processi, con una visibilità indiretta basata sulla simulazione». F. CARMAGNOLA, *La visibilità. Per un'estetica dei fenomeni complessi*, Guerini e Associati, Milano 1989, pp. Un'estensione di visibilità pertanto protesizzata che però, secondo lo studioso, darebbe accesso a una realtà artificiale simulata di natura simulacrale, rispetto alla quale occorre precisare che, sulla base di quanto argomentato nel primo capitolo, prendiamo le distanze. Nell'ottica di Carmagnola, il ruolo della strumentazione tecnologica come protesi artificiale, sembra infatti essere esclusivamente quello di un veicolo neutro atto a sostituire il mondo *vero* con la sua rappresentazione simulata e simulacrale tanto *falsa* quanto *verosimile*. In questa sede sposiamo pertanto l'idea di protesi, sostituendola però con quanto teorizzato da Marshall McLuhan.

³⁴ È bene precisare che attraverso le immagini fotografiche è possibile accedere concettualmente a un doppio del reale in grado di offrire, in virtù dell'illusione di realtà che le contraddistingue, la sensazione di trovarsi di fronte alle cose "tali e quali", quella stessa illusione e quella stessa sensazione che in un certo senso ci viene offerta dalla simulazione. Quando, in virtù della sua identità indicale, presenta in maniera diretta e autentica la realtà, e pertanto al di fuori della linea di ricostruzione simbolica peculiare della pittura che spesso è stata battuta nel campo della fotografia artistica e di moda, l'immagine fotografica può infatti essere intesa come: «una sorta di raddoppio di realtà su cui esercitare la nostra esperienza». Nel senso appena tratteggiato, e dunque sulla scorta di Marra, la fotografia, essendo strettamente collusa a livello di logiche di funzionamento con i concetti di *medium* e di *virtuale*, può identificarsi con l'idea di "rapportarsi con qualcosa", tanto sul fronte della produzione quanto su quello della fruizione. In definitiva, quando «la fotografia si delinea come relazione e non come sostanza, corrisponde di fatto a un processo estetico, perché la relazione non può che avvenire attraverso una *mediazione*, naturale o artificiale che sia». Per un approfondimento si veda C. MARRA, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. 271-344.

capitolo 2

nostro sistema nervoso naturale e dunque in un *mediatore artificiale* del nostro rapporto col mondo.³⁵

Per lo studioso canadese i media sono infatti da intendersi come protesi extrasensoriali del nostro sistema nervoso naturale, intermediari artificiali che sommandosi e ibridandosi con esso sono in grado di espandere la nostra relazione con l'ambiente. Lungi dall'essere mero strumento di informazione o veicolo neutro, il concetto di medium va incrociando quello di estetica –intesa nell'accezione data al termine da Baumgarten, ovvero “scienza della conoscenza sensoriale”³⁶ venendo così a svolgere un ruolo primario nella modellazione tanto del mondo quanto dell'intero apparato delle nostre facoltà estetico-intellettive, fino a rivelarsi in grado di esercitare su di noi la sua forza, dando luogo a effetti non sempre prevedibili.³⁷ L'assunzione costante di strumenti tecnologici esterni al nostro corpo naturale –facilitata, tra l'altro, dalle tecnologie elettroniche– influenza profondamente la nostra estetica, poiché al pari di *a priori* kantiani essi istituiscono sinteticamente «un reticolo di *a priori* materiali, di abitudini, di regole di comportamento» che varia al variare delle epoche, plasmando il nostro spazio, il nostro tempo, la vita dei nostri sensi.³⁸ In definitiva gli strumenti tecnologici stimolano la nostra esperienza e al contempo la plasmano, la educano, o come scrive Baudrillard, la *abituano*. Assumendo una posizione non troppo distante da McLuhan e da Barilli, per il filosofo francese intratteniamo con i media un rapporto simbiotico, integrato, tanto da arrivare ad affermare:

³⁵ Illuminante per la presente indagine quanto teorizzato da Claudio Marra, il quale ha sostenuto che siano state le ricerche svolte dalle Neoavanguardie degli anni Sessanta e Settanta a suggerire un'identità del mezzo fotografico come *medium*, da intendersi nel senso proposto da Marshall McLuhan e, dunque, come protesi della nostra sensorialità naturale prima ancora che come strumenti per la trasmissione di informazioni. Si veda C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)* cit., pp. 189-201. Sulle trasformazioni che sono conseguite all'aggiornamento della condizione materiale del medium fotografico nell'era digitale si veda *Reazionarietà estetica dei discorsi sul digitale*, in C. MARRA, *Fotografia e arti visive*, Roma, Carocci Editore, 2014, pp. 137-50. Per quanto riguarda le posizioni di Marshall McLuhan si vedano *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Net, 2002 e *La galassia Gutenberg*, Milano, Armano Editore, 2011. Si veda anche R. BARILLI, *L'estetica tecnologica di Marshall McLuhan*, in Id. (a cura di), *Estetica e società tecnologica*, Milano, Il Mulino, 1976.

³⁶ Baumgarten nel 1750 all'atto istitutivo della disciplina, definisce l'estetica come *scientia cognitionis sensitivae*, ovvero “scienza della conoscenza sensoriale”.

³⁷ Relativamente alle posizioni di Marshall McLuhan si vedano i suoi due testi fondamentali già segnalati alla nota 34.

³⁸ R. BARILLI, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili* [1991], il Mulino, Bologna, 2002, pp. 162.

Si è in balia di una ritrasmissione istantanea di tutti i fatti e tutti i gesti su qualsiasi canale. Un tempo avremmo vissuto tutto ciò come un controllo poliziesco. Oggi lo viviamo come una promozione pubblicitaria. In ogni modo la cinepresa è nella nostra testa. Non vi è bisogno di un medium per riflettere i nostri problemi in tempo reale: ogni esistenza è telepresente a sé stessa. La tv e i media sono da molto tempo usciti dal loro spazio mediale per investire dall'interno la nostra vita "reale", proprio come fa il virus con la cellula normale. Non vi è bisogno né di un casco né di una combinazione digitale: è la nostra volontà che finisce per muoversi nel mondo come un'immagine di sintesi, la cinepresa virtuale è nella nostra testa.³⁹

Fusione, integrazione, amalgama tra naturalità e artificialità, assunzione di protesi mediali con conseguente assorbimento delle loro logiche, dei loro processi da parte di chi interagisce con esse. L'idea che la cinepresa virtuale sia nella nostra testa e che sia anzitutto la nostra volontà a volersi muovere nel mondo come immagine di sintesi, non rimanda ad altro che al suddetto assorbimento, traghettandoci, al contempo, nel cuore delle teorie mediali di Marshall McLuhan. Lo si è detto: i media ci plasmano e quelli dell'immagine ci insegnano a relazionarci al mondo fotograficamente, televisivamente, cinematograficamente, anche in loro assenza. E se ci siamo attardati su un fenomeno che può essere assurdo tra i più vistosi, se non addirittura il più eclatante, tra quelli prodotti dalla cultura tecnologica, è perché crediamo che il compimento della visibilità passi anche da qui. Se in quest'ottica, i social media sono in grado di educarci concretamente a far mostra di noi stessi attraverso slogan e continui promemoria, la scienza, come già aveva circostanziato efficacemente Baudrillard, è in grado, attraverso le sue tecnologie, di *abituarci* a vedere *microscopicamente*, di educarci a una *visione minimale* delle cose del mondo, «al voyeurismo dell'esattezza, del primo piano sulle strutture invisibili della cellula»,⁴⁰ in poche parole, all'eccesso di visione, a voler vedere sempre meglio e di più. Nient'altro che, in definitiva, un allineamento dei diversi strati della cultura sulla base di una sensibilità comune, di uno *spirito del tempo* chiaramente *mondano*, un orizzonte del sentire che tende alla *riconquista del mondo*, attraverso un rilancio dell'interazione con esso, in un rapporto pieno e integrale, oltre che sempre più spesso potenziato, attraverso una mediazione artificiale, con la sua fisicità.⁴¹

³⁹ J. BAUDRILLARD, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà* [1995], Raffaello Cortina, Milano, p. 32.

⁴⁰ J. BAUDRILLARD, *Della Seduzione* [ed. orig. 1979], SE, Milano 1997, p.40.

⁴¹ Cfr. R. BARILLI, *Considerazioni sull'informale*, in Id., *Informale Oggetto Comportamento. La ricerca artistica negli anni '50 e '60* [ed. orig. 1979], Feltrinelli, Milano 2001, pp. 38-54.

capitolo 2

Interessante in questo senso notare che per Carmagnola, dal quale abbiamo mutuato la nozione di *compiuta visibilità*, questa sia anzitutto da intendersi come:

Una forma di estetica diffusa, un'estetica del quotidiano basata sulla continua stimolazione delle percezioni e dei gusti del fruitore, [...] legata ai processi di informatizzazione, alle comunicazioni di massa e alla dilatazione della sfera dei consumi.⁴²

Il riferimento è a quanto teorizzato da Renato Barilli. A confermarlo è lo stesso Carmagnola quando dichiara esplicitamente di percorrere strade già battute –salvo poi discostarsene almeno in parte– accennando, nello specifico, a un articolo apparso in “Qui arte contemporanea” nel settembre del 1975 con il titolo *Il '68 e le arti visive*, dove il critico si riferisce alla *rivoluzione culturale* allora in atto nei termini di *rivoluzione estetica* o, ancor meglio, dell'affermarsi di un'estetica *generalizzata*. In quell'articolo, infatti, si legge:

è la grande ora del riscatto dell'estetica, presa nel significato etimologico, cioè come esercizio delle facoltà sensoriali, ben accordate tra loro e armonizzate con quelle noetiche, senza più che queste pretendano di colonizzare le altre, come invece avveniva in passato.⁴³

Il riferimento è alla rivoluzione aperta dalle neoavanguardie che in quegli anni andavano ampliando, privandola della sua dimensione elitaria, la revisione totale dei processi artistici avviata dalle Avanguardie storiche. Nient'altro che la cosiddetta “morte dell'arte” perpetrata dalle migliori ricerche extra-artistiche, dal '68 in poi, ai danni di un modello operativo di tipo rappresentativo sostanzialmente plasmato sulle fattezze della pittura. Sul finire degli anni Sessanta si assiste infatti alla moltiplicazione di soluzioni *referenziali*, basate sul principio di esibizione della realtà “tale e quale” o “in carne ed ossa”, che apre le porte a quella che potremmo definire una *indicalità diffusa*, a sfavore di soluzioni iconiche o simboliche.⁴⁴ Dalla Body Art alla Land Art passando per la Conceptual Art, la spinta di fondo è una sola e porta alla rottura dell'antica alleanza tra arte e tecnica, e dunque alla svalutazione di logiche operative

⁴² F. CARMAGNOLA, *La visibilità*, *op. cit.*, p. 23.

⁴³ R. BARILLI, *Il '68 e le arti visive*, in Id., *Informale Oggetto Comportamento. La ricerca artistica negli anni '70* [ed. orig. 1979], Feltrinelli, Milano 2001, p. 101.

⁴⁴ Sulla nozione di «indicalità» rispetto alle soluzioni introdotte dalle poetiche delle neoavanguardie si veda R. KRAUSS, *Note sull'indice, Parte II* [1977], Fazi, Roma 2007, pp. 225-33.

basate sulle raffinate e inusuali capacità manuali di un autore che produce materialmente un oggetto, a favore di soluzioni oggettuali, comportamentali, ambientali, concettuali. Operazioni che, ridimensionando drasticamente, se non annullando, la componente tecnico-esecutiva, prediligono anzitutto instaurare un rapporto diretto e immediato con la realtà, il mondo, la natura, la vita, allo scopo di raggiungere una «animazione ‘estetica’, volta a eccitare, ad acuire la nostra ‘aisthesis’, la nostra capacità di provare sensazioni».⁴⁵

Un’*animazione estetica*, dunque, della sfera estetico-intellettuale, che nell’attuarsi riduce drasticamente il conflitto uomo/mondo e al contempo abbatte la tradizionale separatezza tra l’arte e la vita, accorciandone drasticamente le distanze. Un’*animazione estetica*, è bene precisarlo, spesso raggiunta per via mediale, attraverso l’applicazione diretta nel corso delle operazioni artistiche di mezzi di registrazione fotografica, filmica e video. Media interpellati –oltre che per il “mantenimento concettuale” che potevano assicurare a operazioni, per così dire, impalpabili o evanescenti⁴⁶ in virtù della loro condizione mediale/mediativa e dunque in funzione di un potenziamento della relazione con tutte le cose del mondo al fine di poterle recuperare percettivamente, ponendo le basi per un risveglio dei sensi intorpiditi dall’abitudine, dall’anestesia della dimensione pratica che avvolge la sfera quotidiana. Ed ecco il senso di una rivoluzione culturale che è anzitutto una rivoluzione estetica. Una rivoluzione alla riscoperta della relazione con il mondo che porta a compimento un processo già avviato nella nicchia delle Avanguardie storiche, generalizzando o, meglio ancora, normalizzando lo scambio tra l’alto e il basso, tra la vita e l’arte inaugurato dai primi e timidi tentativi di *collage* e *assemblage*, per poi essere definitivamente sancito e ratificato dal gesto radicale di esibizione diretta della realtà, peculiare dei *ready-made* e delle performance fotografiche di Marcel Duchamp.

Ebbene, crediamo che sia tutt’altro che peregrino rilanciare l’intuizione di Carmagnola e affermare che, con la diffusione capillare di questa nuova *protesi* si vada democratizzando, di pari passo, anche quell’*animazione estetica* sperimentata in campo

⁴⁵ R. BARILLI, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili* cit., p. 140.

⁴⁶ Sulla nozione di «mantenimento» concettuale in relazione al medium fotografico si veda C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Mondadori, Milano 2012, pp. 189-201; si veda anche C. MARRA, *Fotografia e arti visive*, Carocci Editore, Roma 2014, pp. 17-39.

artistico. Sebbene ancora una volta senza coscienza alcuna, l'uomo comune va normalizzando, attraverso un uso compulsivo del medium, quel recupero percettivo e quel riscatto del banale inseguito con piena consapevolezza nelle nicchie dei templi dell'arte. L'*ipervisibilità* tecnologica, prima ancora che generare un eccesso di visione, in questa prospettiva è, dunque, senza dubbio alcuno, una forma di *estetica diffusa, generalizzata, più generalizzata che mai*.

2.3 Un passato da ricordare o un presente da esporre?

MoMA. Gennaio 2018. Una coppia di giovani, una ragazza e un ragazzo poco più che adolescenti, si aggira tra le sale del museo di arte moderna di New York. Il loro sguardo è magnetizzato dal display di uno smartphone, adoperato da entrambi per osservare le opere esposte. Avvicinandoli si possono scorgere le fotocamere attive, impostate in modalità REC. I due giovani stanno riprendendo l'esperienza di visita senza soluzione di continuità e interrompono la registrazione video solo quando ritengono opportuno scattare una fotografia. Tenendoli d'occhio è, infatti, possibile scorderli catturare a turno, attraverso due *selfie*, l'immagine del proprio volto riflessa nello specchio che affianca *Fulang-Chang e io* di Frida Kahlo. Poco dopo sono nuovamente impegnati nella realizzazione di un *selfie*, questa volta in coppia, provando a far rientrare nell'inquadratura *Notte stellata* di Vincent van Gogh. Impresa assai ardua, destinata al fallimento, se si considera il consueto assembramento di visitatori accorsi nell'intento di procacciarsi un altro *souvenir* fotografico di un celebre dipinto. Poi è la volta di sperimentare una nuova messa in posa: la ragazza sosta immobile di fronte a una composizione di stampe di Louise Bourgeois e il suo accompagnatore, posizionato esattamente alle sue spalle, è impegnato nel fermare fotograficamente il gioco di rimandi cromatici tra gli indumenti da lei indossati e la serie di lavori lì esposti in occasione della retrospettiva *Louise Bourgeois: An Unfolding Portrait*. E, infine, una foto panoramica: l'obiettivo è diretto sul cortile interno, magari facendo attenzione a inquadrare, sullo sfondo, i grattaceli innevati, il tutto colto attraverso le vetrate della scalinata che porta all'atrio centrale, verso l'uscita.⁴⁷

⁴⁷ C. POMPA, *Mettersi in mostra. Da spettatore a performer per mezzo della fotografia "condivisa"*, in Chiara Giulia Morandi et. al. (a cura di), *L'esperienza dello spazio: collezioni, mostre, musei*, BUP, Bologna (in corso di pubblicazione). Tale contributo ha preso le mosse all'interno degli incontri seminariali condotti da chi scrive nell'ambito del corso "Teorie e pratiche della Fotografia" del prof. Claudio Marra (A.A.2017-18). Dedicati all'analisi della relazione tra pubblico, fotografia e museo nell'era di Internet e dei Social Network, gli incontri avevano come obiettivo la progettazione della mostra didattica intitolata *Mettersi in mostra. Attraverso il museo. Attraverso gli schermi*, con allestimento previsto per Maggio 2018 in occasione del convegno internazionale *L'esperienza dello spazio: collezioni, musei, gallerie* promosso dal corso di Laurea Magistrale in Arti Visive e dal Gruppo di ricerca "Spazi e Attori del Collezionismo e della connoisseurship". Agli studenti che hanno aderito all'iniziativa era stato, infatti, chiesto di raccontare fotograficamente, attraverso l'uso del proprio

Evidentemente connesso all'uso della fotocamera incorporata negli smartphone, l'atteggiamento sopra descritto è stato osservato da chi scrive in occasione di una visita al museo newyorkese svoltasi, come indicato, nel mese di gennaio 2018. Non è dato sapere se la giovane coppia abbia realizzato altri scatti, magari allo specchio di uno dei bagni del museo, come sempre più spesso accade; oppure presso il bookshop, al fine di produrre un promemoria visivo dei souvenir che potrebbero tornare ad acquistare per amici e parenti; o ancora presso il bistrot, fermando il gioco di riflessi che, se ci si siede in prossimità delle vetrate che danno sulla West 53rd Street, può crearsi sulla superficie del caffè americano che si sta bevendo. Non se ne ha certezza alcuna. È però possibile asserire con fermezza che le modalità operative sopra descritte siano in grado di offrire lo spaccato di un preciso atteggiamento, ormai diffuso su scala globale quanto correlato alle già menzionate pratiche di *oversharing*. Un preciso atteggiamento spettatoriale che sin dai suoi esordi ha suscitato l'interesse di studiosi e addetti ai lavori, come testimoniano, tra gli altri, il symposium *Shared Spaces: Social Media and Museum Structures* tenutosi il 14 gennaio 2014 presso il Whitney Museum of American Art o il progetto *#Artselfie* curato nel 2012 da *DIS Magazine*.⁴⁸

Del resto, a cominciare dall'inizio degli anni Dieci le esperienze di fruizione artistica in contesti museali sono state via via documentate con sempre maggiore frequenza attraverso l'atto fotografico per poi essere condivise sulle suddette piattaforme, *in primis* Instagram. Inserendo, infatti, nella barra di ricerca di tale Social Network hashtag come *#artselfie*, *#museumsselfie*, *#selfiemuseumday*, *#museumlove*, *#museumday*, *#instamuseum*, *#girlsinnmuseums*, *#peoplemuseum* si ha come risultato un

smartphone, il comportamento del pubblico all'interno degli spazi museali del MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna, secondo una modalità di narrazione in prima persona, in grado di privilegiare la dimensione esperienziale e partecipativa del medium. Il contributo qui citato è nato, dunque, con lo scopo di fornire una cornice teorica al lavoro di ricerca e analisi svolto con i suddetti studenti.

⁴⁸ Emerso come hashtag nel 2012, *#artselfie* è stato successivamente sfruttato, nella sua funzione di aggregatore tematico, dal collettivo newyorkese *DIS* per rintracciare e documentare l'atteggiamento turistico in musei e gallerie d'arte. I risultati dell'indagine sono stati raccolti in pubblicazione, relativamente alla quale si veda: M. JORDAN, D. COUPLAND, S. CASTETS, *DIS: #artselfie*, Jean Boîte Éditions, Paris 2014. Per una panoramica sul fenomeno, si veda anche A. BURNES, *New ways of looking: self-representational social photography in museums*, in Theopisti Stylianou-Lambert (a cura di), *Museums and Visitor Photography: Redefining the Visitor Experience*, MA, Museums Etc, 2016, pp. 152–183; R. KOZINETS, U. GRETZEL, A. DINHOPL, *Self in Art/Self As Art: Museum Selfies As Identity Work*, in «Front. Psychol» voll.8, n. 731, 2017, pp. 1-12; A. SUESS, *Instagram and Art Gallery Visitors: Aesthetic experience, space, sharing and implications for educators*, in «Australian Art Education», vol. 39, n.1, 2018, pp. 107-122; K. BUDGE, *Objects in Focus: Museum Visitors and Instagram*, in «Curator The Museum Journal», vol. 60, n. 1, 2017, pp. 67-85.

capitolo 2

considerevole numero di immagini dalla cui analisi è possibile trovare un preciso riscontro della condotta sopra tratteggiata.⁴⁹ E non solo di quella tratteggiata. Scandagliando la piattaforma e, di conseguenza, la sterminata produzione cui essa dà accesso, è possibile mappare la vasta gamma di *comportamenti* assunti dal fruitore, o meno genericamente, dal turista quando attraverso la *mediazione* della fotocamera e dello schermo incorporati negli smartphone entra in relazione con un'opera d'arte, un monumento, un paesaggio, o ancora, un qualsiasi scorcio pittoresco del luogo visitato. *Tutto* è potenzialmente degno di essere osservato attraverso il suddetto schermo, fermato attraverso la suddetta fotocamera e immediatamente esposto online al cospetto di uno sguardo finanche estraneo. Un atteggiamento che non può non evocare le acute riflessioni di Edgar Morin svolte all'inizio degli anni Sessanta a commento delle prime esperienze di quel «grande viaggio-spettacolo» che andava prendendo corpo sotto i suoi occhi: il turismo di massa.⁵⁰ Emblematica, infatti, risulta la sua posizione rispetto all'esercizio fotografico svolto in tale contesto:

Il turista è armato di macchina fotografica a tracolla e, forse, si preoccupa più di scattare fotografie che di vedere. Al turismo moderno è imputabile una depravazione immaginifica che si sviluppa in due momenti distinti: al primo momento vedere per avere ricordi, succede un secondo momento, fotografare per vedere i propri ricordi. [...] Dopo le vacanze si celebrano riti rievocativi: rassegne fotografiche, racconti pittoreschi. [...] Il turista può dire: “io ho visto”, “io ho mangiato”, “io c’ero”, “io ho fatto 5.000 chilometri”. È quell’indiscutibile evidenza fisica, quel sentimento di essere stato lì, in movimento, in gioco, che dà più valore al turismo rispetto allo spettacolo. A differenza dello spettatore il turista è, *fa* (“mi sono fatto la Spagna”) e *ottiene* (dei ricordi).⁵¹

Sono diverse le considerazioni che è possibile svolgere alla luce del confronto tra l'atteggiamento spettatoriale assunto dai due giovani visitatori del MoMA e quello

⁴⁹ La pervasività di tali modalità operative è stata verificata sia attraverso l'osservazione diretta presso istituzioni museali italiane e straniere sia attraverso l'analisi sistematica di contenuti fotografici e audiovisivi regolarmente pubblicati su Instagram dagli utenti iscritti alla piattaforma. I contenuti presi in esame sono stati ritracciati, per poi essere riordinati, archiviati e analizzati attraverso una selezione realizzata *ad hoc* degli *hashtag* utilizzati con maggiore frequenza tra i suddetti utenti in occasione della pubblicazione di immagini e brevi video che documentano esperienze spettatoriali anzitutto in contesti espositivi, ma anche più in generale connessi a un atteggiamento turistico. Il lavoro di campionatura, archiviazione e analisi dei materiali presi in esame nel corso della presente trattazione è stato svolto –tra ottobre 2017 e maggio 2018 in occasione di incontri seminariali– con il supporto di circa trenta studenti iscritti al primo anno del corso di Laurea Magistrale in Arti Visive dell'Università di Bologna (A.A.2017-18). A proposito di tali incontri si veda la nota 48.

⁵⁰ E. MORIN, *Lo spirito del tempo* cit., p. 111.

⁵¹ Ivi, p. 111-12.

capitolo 2

descritto da Edgar Morin. Tralasciando l'aggiornamento tecnologico del medium sul quale siamo già ampiamente intervenuti, è evidente che rispetto alla dinamica continuità/discontinuità che anima le vicende della cultura fotografica degli ultimi decenni, la frattura sia tutt'altro che netta. Ieri come oggi, l'esercizio praticato in occasioni di viaggio continua a essere *compulsivo*, finalizzato a ottenere *souvenir* in formato immagine finalizzati ad assolvere due funzioni: supplire all'evanescenza della nostra memoria e fungere da *trofeo* da mostrare a parenti e amici durante i riti rievocativi che seguono le battute di caccia vacanziera a colpi di *snapshots*.

È bene però precisare che se attraverso di esse è possibile evidenziare i tratti di continuità tra passato e presente, al contempo queste sono in grado fornirci indizi della *discontinuità* determinata dalle innovazioni tecnologiche e dal mutato contesto sociale. Mettendoci dunque sulle loro tracce, partiamo con l'analizzare la prima delle due funzioni e dunque dall'esercizio di memoria attraverso la fotografia, uno degli usi concettuali del medium tra i più evidenti, celebrati e indagati da scrittori, studiosi e poetiche artistiche.⁵² Volendo offrire uno spaccato dei discorsi teorici sul suddetto legame, basti dire, come suggerisce Susan Sontag, che «isolando un determinato momento e congelandolo [...] tutte le fotografie attestano l'inesorabile azione dissolvente del tempo».⁵³ In altri termini, per la studiosa americana, nel loro status di *memento mori*, nel loro rimarcare che la natura umana sia mortale, vulnerabile, mutabile, tali immagini sarebbero al contempo in grado di sottrarla al flusso della durata, *immortalandola* a imperitura memoria. Meno crepuscolare e più perentorio, ma comunque sulla stessa lunghezza d'onda, André Bazin quando, nel suo saggio *Ontologia dell'immagine fotografica* pubblicato nel 1961 all'interno della raccolta *Che cos'è il cinema?*,⁵⁴ nel riferirsi alla costante tensione dell'uomo a esorcizzare lo scorrere del tempo attraverso il fissaggio artificiale delle «apparenze carnali», decreta che questo sia affetto da un incurabile «complesso della mummia».⁵⁵ Un'ossessione perpetrata per secoli attraverso pittura e scultura e che troverebbe pace con la fotografia che è in grado,

⁵² Per una panoramica sul nesso fotografia e memoria, si veda: F. MUZZARELLI, *L'immagine del desiderio*, cit., pp. 6-37.

⁵³ S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* [ed. orig. 1973], Einaudi, Torino 2004, p. 15.

⁵⁴ A. BAZIN, *Che cos'è il cinema?* [ed. orig. 1961], Garzanti, Milano 1999, pp. 3-10.

⁵⁵ Ivi, p. 3.

capitolo 2

in virtù della sua genesi automatica, di ripresentare il reale stesso, “tale e quale”, «ma liberato dalle sue contingenze temporali».⁵⁶ In questo senso conclude:

Di qui il fascino delle fotografie d’album. Quelle ombre grigie o seppia, fantomatiche quanto illeggibili, non sono più i ritratti di famiglia, sono la presenza inquietante di vite arrestate nella loro durata, liberate dal loro destino non dal prestigio dell’arte ma dalla virtù di un meccanismo impassibile; la fotografia infatti non crea eternità, come l’arte, ma imbalsama il tempo, lo sottrae solamente alla sua corruzione.⁵⁷

Tornando ora alle fotografie scattate dai due giovani turisti e osservandole alla luce delle posizioni dei due studiosi, non c’è dubbio che queste siano riconducibili a un esercizio di memoria attraverso un medium in grado di imbalsamare *tranche* di vita, sottraendole tanto alla loro connaturata fugacità quanto alla labilità dei nostri ricordi. Se però poi passiamo a esaminare in relazione alle pratiche di social networking i *selfie* da questi accuratamente progettati, tale esercizio di mummificazione sembra perdere terreno o quantomeno valore.

Attraverso l’analisi del comportamento adottato dai due suddetti giovani visitatori del MoMA –da noi assurti a campione di un atteggiamento ormai diffuso capillarmente e soprattutto, come avremo modo di argomentare, non solo in un contesto museale o turistico– è infatti possibile trarre la seguente conclusione: il valore memoriale delle immagini è ormai surclassato dal loro valore espositivo. In altri termini, l’ipotesi che intendiamo sostenere è che oggi, nell’ambito della pratica comune, le finalità sottese all’atto fotografico non siano tanto da far coincidere con l’ottenimento di ricordi *artificiali*, quanto più con l’ottenimento di *trofei* da esporre immediatamente attraverso *riti commemorativi* ormai consumati contestualmente all’atto stesso oltre che pubblicamente. Del resto, se si analizzano attentamente le pose assunte dai due giovani queste sono assolutamente *formulaiche*, rimandando chiaramente a modelli sempre più diffusi quanto standard, peculiari di immagini che nascono per essere esposte su canali *social*. Se da un lato, infatti, la *Snapshot culture 2.0* per certi versi continua a produrre istantanee in grado di suggerire quell’approccio ingenuo e istintivo e dunque «privo di pretese estetiche, [dettato da] un impulso a registrare e conservare senza imposizioni

⁵⁶ Ivi, p. 8.

⁵⁷ Ivi, pp. 8-9.

capitolo 2

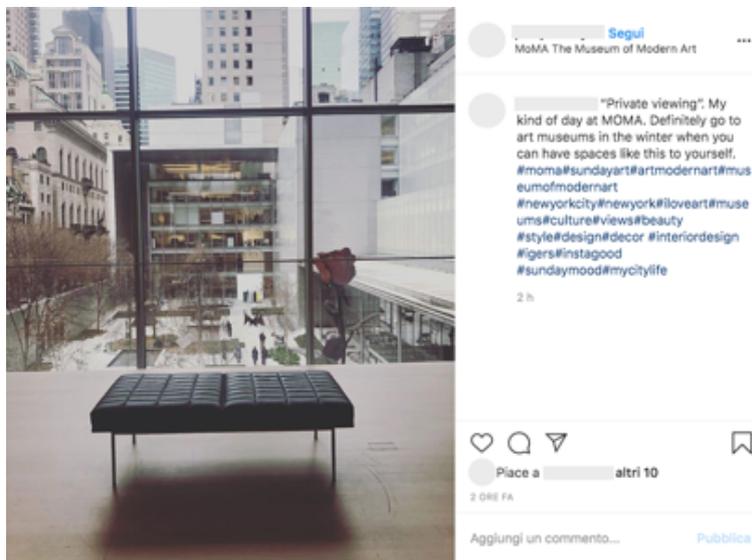
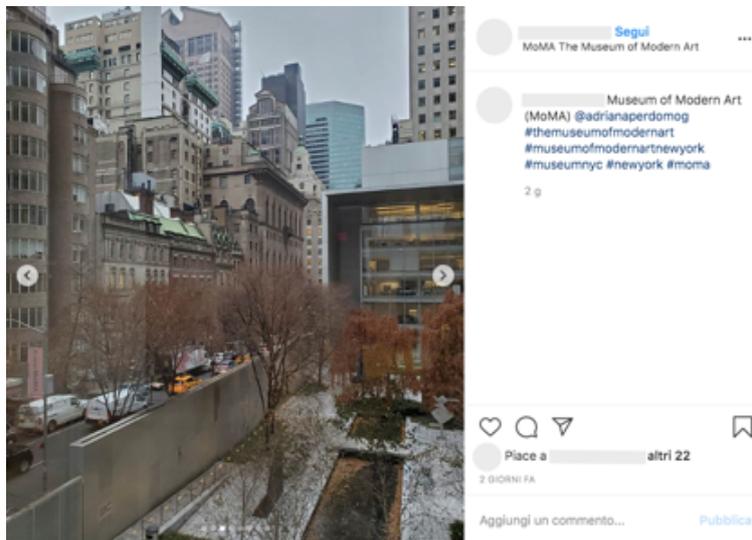
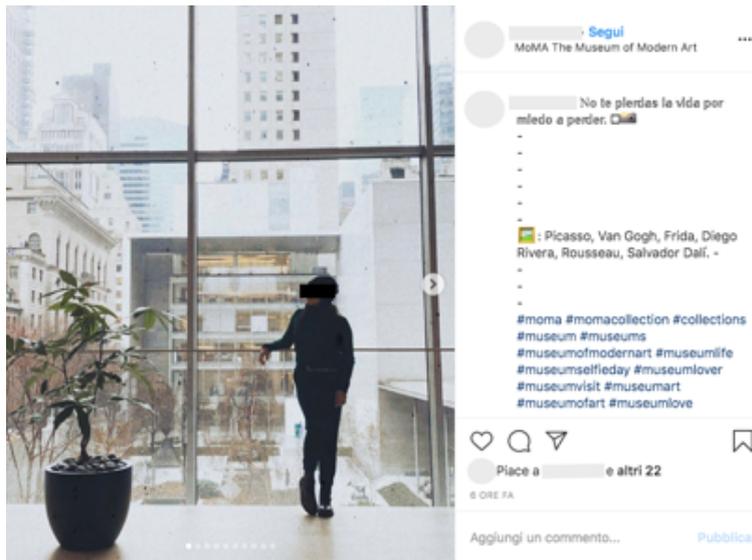
stilistiche o convenzionali di alcun tipo»,⁵⁸ dall'altro va producendo una nuova retorica visiva, basata su elementi ripetitivi che si sono andati via via imponendo fino a diventare una sorta di formulario delle pose da assumere rispetto a determinati luoghi o dell'inquadratura da adottare rispetto a determinati oggetti. Formule standard quanto modulabili per immagini creative "scattate e condivise", che via via vanno scalzando le classiche foto di rito che ci ritraevano immobili di fronte a monumenti o di fianco ad opere d'arte. E a testimoniare quanto andiamo asserendo possono essere chiamate in causa proprio le immagini prodotte dai due giovani visitatori del MoMA: si pensi al selfie con *Notte stellata* di Vincent van Gogh, esempio perfetto di un genere assai in voga tra gli *instagrammer*, ovvero l'autoritratto con i cosiddetti *capolavori dell'arte* che, contro ogni convenzione spettatoriale, vede i turisti dare le spalle ai suddetti capolavori; si pensi anche alla variante del *selfie allo specchio*, in questo caso in quello che Frida Kahlo regalò, insieme a *Fulang-Chang e io*, all'amica Mary Sklar, successivamente alla mostra tenutasi nel 1938 a New York presso la Julien Levy Gallery;⁵⁹ oppure, si prenda in considerazione lo scatto del cortile interno, meglio conosciuto come *Sculpture Garden*, spesso immortalato dalle vetrate del secondo piano, facendo attenzione a inquadrare i grattaceli che si stagliano sullo sfondo; o ancora, si analizzi con attenzione il ritratto ripresa di spalle della ragazza che sosta immobile di fronte a una composizione di stampe di Louise Bourgeois, annoverabile in un genere che potremmo definire *ritratto con opera nelle vesti di osservatore*, vale a dire i ritratti nei quali il turista si cala nei panni dello *spettatore colto*, sprofondando nella passività e nel raccoglimento contemplativo –tradizionalmente ritenuto consono in spazi museali– soltanto per il breve lasso di tempo della messa in posa o, ancor meglio, della messa in scena.⁶⁰ È più che evidente: gli scatti appena elencati devono essere osservati alla luce

⁵⁸ Cfr. C. ZUROMSKIS, *Snapshot Photography. The lives of Images*, The MIT Press, Cambridge 2013, p 1-65. Traduzione dell'autore.

⁵⁹ Tale specchio può essere annoverato tra le superfici riflettenti più utilizzate dai visitatori del museo per realizzare i cosiddetti *artselfie*, da considerarsi ormai un nuovo genere fotografico.

⁶⁰ L'atteggiamento spettatoriale qui analizzato è stato interpretato da chi scrive anche alla luce di una graduale dismissione dell'*habitus* tradizionale dello spettatore museale, che da figura passiva diventa attiva, fino ad instaurare una relazione inedita con l'opera d'arte. Per un approfondimento si veda: C. POMPA, *Mettersi in mostra. Da spettatore a performer per mezzo della fotografia "condivisa"*, op. cit.

capitolo 2



Esempi di vedute dello Sculpture Garden del MoMA pubblicate su Instagram

capitolo 2

della funzione assolta nel più ampio contesto delle pratiche di condivisione sulle piattaforme di social networking. Rispondono a formule ormai riconoscibili quanto pervasive e, dunque, tanto la *messa in scena della contemplazione* quanto le immagini che immortalano i *capolavori dell'arte* e gli spazi museali emblematici sono stati, infatti, progettati attraverso lo schermo dello smartphone per assolvere a una precisa funzione: l'attestazione di presenza dello spettatore in un luogo e/o di fronte a una determinata opera, facendo ricorso al mezzo fotografico quale impareggiabile certificatore dell'esistenza di qualcuno o qualcosa in virtù del suo stesso DNA, della sua natura indicale.⁶¹ Le immagini fotografiche riescono, infatti, a farsi testimoni incontrovertibili della realtà che hanno *fisicamente* di fronte, che catturano e che ci restituiscono, in virtù della loro natura indicale, di segno traccia –che come si è avuto modo di argomentare– resta tale nel passaggio dal regime analogico a quello digitale.⁶² Lo statuto di credibilità, di “patente di verità” che la cultura attribuisce loro, deriva, pertanto, da quella identità semiotica già ampiamente indagata e che implica –è bene rimarcarlo– una modalità di produzione *in presenza fisica* del loro referente. Una particolare modalità di produzione che ci induce concettualmente a credere nella veridicità di un soggetto immortalato in un'immagine fotografica partendo dall'idea che «l'atto fotografico che l'ha generata, sia stato svolto in presenza della persona stessa»⁶³. Un effetto di veridicità che nei casi descritti risulta, in definitiva, funzionale alla ‘solennizzazione’ dell'esperienza di visita, soprattutto nell'ottica della successiva esibizione di immagini in grado di certificare un preciso *status* e uno stile di vita al cospetto di un pubblico allargato. Una funzione sociale, quella appena delineata, cui la fotografia era chiamata ad assolvere già negli anni Sessanta, tanto da legittimare Pierre Bourdieu nel sostenere che:

La fotografia è ciò che si fa durante le vacanze, ma è anche ciò che fa le vacanze. [...] L'occasione del viaggio [...] solennizza i luoghi visitati e i più solenni tra questi

⁶¹ Per approfondimento dell'identità indicale del medium fotografico si vedano R. KRAUSS, *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1996; C. MARRA, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

⁶² Si veda C. MARRA, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale* cit., pp. 11-124. Si veda anche: C. MARRA, *Fotografia e arti visive* cit., pp. 137-50.

⁶³ C. MARRA, *Nelle ombre di un sogno. Storia e idee della fotografia di moda*, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 18.

capitolo 2

solennizzano l'occasione del viaggio. Il viaggio di nozze veramente esemplare è la coppia fotografata davanti alla Tour Eiffel perché Parigi è la Tour Eiffel e perché il vero viaggio di nozze è il viaggio a Parigi. [...] Ci sono fotografie che si è tenuti a 'prendere', come ci sono luoghi e monumenti che si è tenuti a 'fare'.⁶⁴

E nonostante i necessari aggiornamenti legati al mutato contesto storico e culturale⁶⁵, la lezione del sociologo francese risulta per molti versi ancora attuale, oltre che calzante rispetto al contesto museale e, come avremo modo di argomentare, non solo di esso. Scandagliando, per esempio, Instagram si può verificare come le opere maggiormente fotografate, anche se sulla base di nuovi modelli formulaici, siano quelle tradizionalmente riconosciute dai più quali capolavori dell'arte, ovvero, sulla scorta di quanto teorizzato da Bourdieu, i capolavori in grado di 'solennizzare' la visita al museo: perché sono i 'capolavori' che fanno la visita. In questa prospettiva la fotografia appare, dunque, predestinata a fungere da "trofeo" da esibire e questa funzione –è bene specificarlo– è da ritenersi trasversale in tutte le declinazioni dell'atteggiamento turistico qui analizzate. Nessuna esclusa.

Infine, per completezza di ragionamento, riteniamo sia degna di analisi un'ultima casistica di immagini nate in ambito museale che, pur rispondendo alla funzione attestativa e certificativa sopra descritta, si distingue in quanto testimone di un'interazione sia fisica sia mentale con l'opera e con gli spazi museali. Interazione che non trova uguale riscontro nei casi fino a qui passati in rassegna. Attraverso tale casistica è, infatti, possibile riscontrare da parte del fruitore dell'opera un alto grado di sperimentazione del comportamento e delle potenzialità espressive del corpo, che sembra innescare nuovamente quell'inedito *crossover* sul piano del linguaggio fotografico tra pratica comune e pratica artistica. Solo per fare un esempio, può accadere che lo spettatore decida di instaurare un dialogo con quanto rappresentato in un dipinto, magari articolando tale dialogo sul piano dei rimandi cromatici, gestuali, posturali o finanche mentali tra se stesso e le figure della rappresentazione. Può

⁶⁴ Si veda P. BOURDIEU (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini 1972, pp. 75-78.

⁶⁵ Per una panoramica sull'evoluzione degli usi e delle funzioni del medium fotografico nell'era digitale, a partire dalle teorie di Pierre Bourdieu si veda C. POMPA, *Diaries Without Padlocks. Photographic Writing of the Obscene in Social Networks, Art and Fashion*, in Ines Tolic (a cura di), *Notebook 2017*, Milano, Bruno Mondadori, 2017, pp.123-36.

capitolo 2

accadere che sperimenti la propria mimica facciale, anche in assenza dell'opera, sfruttando la presenza di una qualsiasi parete riflettente, lasciandosi andare a una serie di smorfie *nonsense*. E ancora, può accadere che interagisca secondo uno script improvvisato con gli elementi di una installazione chiamata ad assolvere il ruolo di scenografia di un'azione non prevista, attestando grazie al doppiaggio fotografico delle sue manifestazioni comportamentali la sua esistenza fisica, la sua *arte* di essere al mondo. E in questo caso, più che negli altri due sopra illustrati, l'opera – quando è presente – sarà subordinata all'azione che si sta svolgendo, tanto da, come spesso accade, essere impiegata alla stregua di «wallpaper», così come rilevato da un recente studio dedicato al fenomeno dei *selfie* in ambito museale.⁶⁶ E nella progettazione di tali interazioni è necessario porre l'accento sul ruolo giocato tanto dallo schermo quanto dalla fotocamera. Lo schermo, infatti, è chiamato in causa nello studio e nella progettazione del comportamento, in virtù della sua capacità di restituire dal vivo l'immagine dell'azione, di mostrarla in anteprima, di analizzarla, di verificarla, di renderla ispezionabile al pari di un monitor.⁶⁷ Il mezzo fotografico viene interpellato, invece, in funzione del «mantenimento concettuale» dell'azione che è in grado di offrire. Rispetto al contributo decisivo portato dalla fotografia allo sviluppo delle Neoavanguardie, nel processo di progettazione di un comportamento non bisogna chiamare in causa la nozione di documentazione bensì quella di mantenimento, poiché:

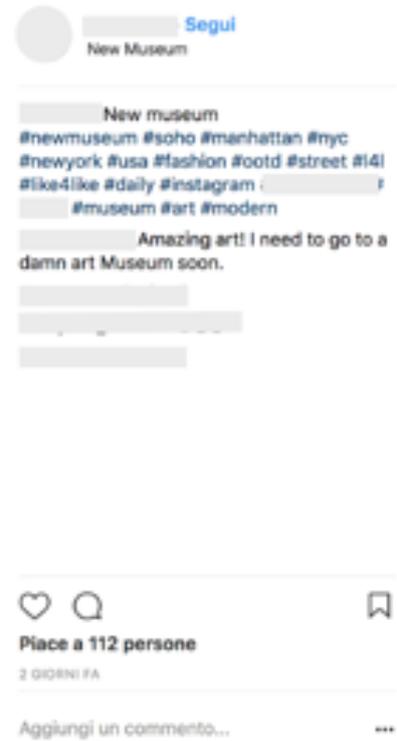
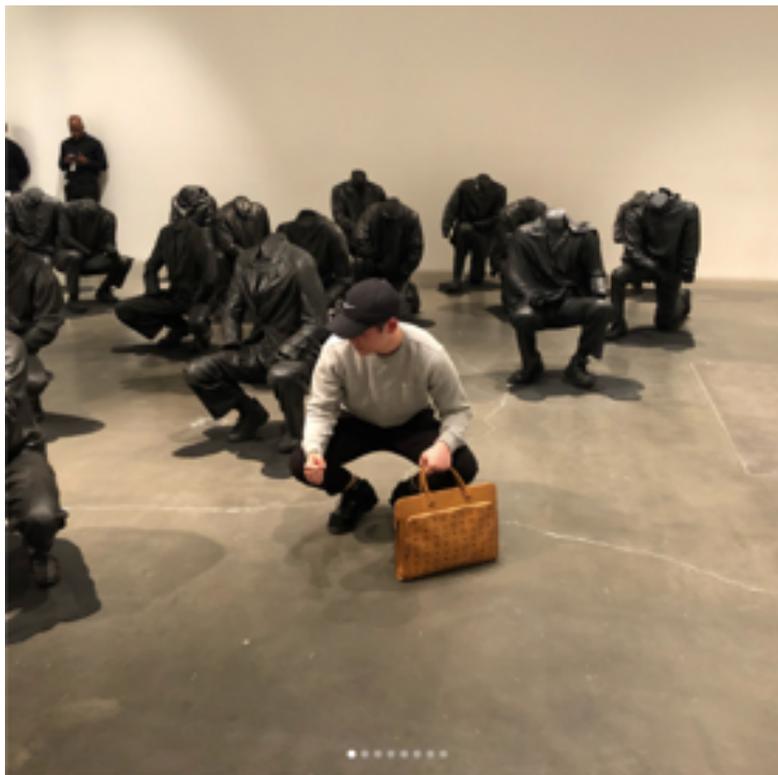
[...] la documentazione si pone su un altro livello rispetto all'evento, il mantenimento invece ne costituisce una sorta di prolungamento. Ciò cui aspirava Christo, ma anche qualsiasi altro artista impegnato in operazioni 'a termine' era evidentemente la possibilità di continuare a proporre la propria azione 'tale e quale' oltre la contingenza dell'azione stessa, e non semplicemente quella di documentare, a distanza spazio-temporale, un evento già dato e concluso. [...] Tratteggiando questa ipotesi stiamo evidentemente prendendo ispirazione da quelle teorie del mediale, McLuhan innanzi tutto, che considerano i vari mezzi non solo per le dirette applicazioni pratiche, ma anche e soprattutto per le condizioni mentali che hanno aperto⁶⁸.

⁶⁶ Cfr. R. KOZINETS, U. GRETZEL, A. DINHOPL, *Self in Art/Self as Art: Museum Selfies as Identity Work*, op cit. p. 2.

⁶⁷ Sulla metafora dello schermo come monitor, sulla sua fenomenologia e sulle sue trasformazioni contemporanee si veda F. CASSETTI, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015, pp. 241-75. Si veda anche L. MANOVICH, *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano 2002, p. 12.

⁶⁸ C. MARRA, *Fotografia e arti visive* cit., p. 32.

capitolo 2



Esempio di interazione tra fruitore e opera presso il New Museum di New York



Esempio di interazione tra fruitore e opera presso il Musée d'Art Moderne di Parigi

capitolo 2

Ed ecco che il cerchio si chiude sulle possibilità offerte dai media e sul ruolo da essi giocato nel modellare le nostre facoltà estetico-intellettive. Si delinea così una prospettiva dove la fotocamera e lo schermo, ormai integrati con la *medialità* naturale dello spettatore, non solo fanno sistema nel plasmare e nell'ampliare le forme di relazione con l'ambiente, in questo caso museale, e nel rendere praticabile la progettazione, la produzione e la condivisione delle *immagini testimoniali* di uno specifico atteggiamento, ma contribuiscono a istituirlo, rendendolo anzitutto *pensabile* e dunque eseguibile proprio in virtù della possibilità di prolungarlo, sottraendolo all'evanescenza della sua contingenza fenomenica. Al pari di un body artista, di un *performer*, lo spettatore/turista contemporaneo, sfruttando –con molta probabilità in maniera inconsapevole e soprattutto con finalità differenti– le possibilità offerte dal doppiaggio fotografico, sperimenta il gesto, il corpo e le sue manifestazioni proprio perché, come avviene durante una performance in campo artistico, ha «la possibilità tecnica di fissarli, di farli restare».⁶⁹ In definitiva, il *mantenimento tecnologico* sfruttato da uno spettatore ormai costantemente *protesizzato* rende possibile un esercizio comportamentale alternativo al tradizionale atteggiamento adottato in presenza di un'opera d'arte. Non solo. Se poi da un contesto turistico, da considerarsi dunque fuori dall'ordinario, si passa al piano della quotidianità, tale esercizio comportamentale sempre più spesso sconfinava nello spazio dell'illusione, del desiderio, dell'immaginario. Come si avrà modo di argomentare quando approfondiremo la performance fotografica dell'artista Amalia Ulman, la quale intenzionalmente ha indagato attraverso Instagram la propensione degli utenti delle piattaforme social a mettere in scena le proprie vite attraverso identità fittizie, sono sempre maggiori i casi di gente comune che a partire dall'identificazione con icone di riferimento, per mezzo del doppiaggio fotografico, crea e si proietta in una dimensione alternativa, fittizia, al pari dei body artisti della cosiddetta “performance vestita”.⁷⁰ Artisti, tra l'altro, anticipati –in questo uso concettuale del medium, che permette di solidificare in immagine le più disparate identità frutto delle fantasie del singolo– dai clienti degli studi fotografici di Disdéri.⁷¹

⁶⁹ Si veda R. BARILLI, *La performance oggi: tentativi di definizione e classificazione* cit., p. 162.

⁷⁰ Si veda F. ALINOVİ, *La fotografia: l'illusione della realtà*, in F. ALINOVİ, C. MARRA, *La fotografia. Illusione o rivelazione?* cit.

⁷¹ Si veda F. ALINOVİ, C. MARRA, *La fotografia. Illusione o rivelazione?* cit., pp. 1-25; si veda anche F. MUZZARELLI, *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic*, Bruno Mondadori, Milano pp. 35-64.

capitolo 2

Esercizi sostanzialmente comportamentali, dunque, che prendono le mosse dall'atto fotografico per approdare sulle vetrine online messe a disposizione dai Social Network. Ed ecco che l'accento della riflessione, ancora una volta, va posto proprio su queste vetrine che –collaborando anch'esse con lo schermo, nuovamente chiamato in causa ma questa volta nella veste di *display*, capace di mostrare e rendere accessibile, e pertanto in virtù del suo sapersi tramutare, di volta in volta, a seconda delle applicazioni in uso, in bacheca, album, parete, *scrapbook*⁷² sono da considerarsi un elemento determinante nel sistema di cooperazione tra i singoli media coinvolti nel *meta-medium* che qui si va analizzando. Del resto, è in funzione di tali vetrine che l'altrimenti anonimo fotoamatore progetta le suddette identità.

Il fenomeno indagato può, infatti, essere compreso appieno solo se posto in relazione a un atteggiamento divistico sempre più massificato così come alla crescente spettacolarizzazione della sfera quotidiana, che si vanno affermando negli ambienti del social web in relazione ai meccanismi di costruzione e narrazione delle identità digitali. Non è un caso che, nel riferirsi al tentativo degli utenti delle suddette piattaforme di espandere la propria popolarità, quantomeno nella nicchia dei propri contatti, creando sui social network «una versione elettronica del proprio Sé strettamente editata e controllata» oltre che sempre aggiornata, Alice Marwick abbia introdotto le nozioni di «micro-celebrity», «edited Self» e «life-streaming».⁷³ Processi certamente incentivati dalle logiche che soggiacciono alle piattaforme stesse, in grado di educare gli utenti a mantenere e a gestire il 'Sé digitale' secondo strategie di *branding* tipiche del campo del marketing, che –potremmo aggiungere– sono ormai costantemente seguite anche dallo *Star System*, dal quale è di conseguenza possibile mutuare tanto modelli di vita quanto di autopromozione. Non per nulla, parafrasando Andy Warhol, Franco La Cecla arriva a chiosare –con una crudezza tutt'altro che gratuita tanto è vero quanto afferma– che: «la nostra società concede a ognuno un quarto d'ora di celebrità – e aggiungo,

⁷² Sulle proprietà dello schermo come display e sulle sue possibilità di essere bacheca, album, parete, scrap book si veda F. CASSETTI, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene cit.*, pp. 252-60.

⁷³ Si veda A. MARWICK, *Status Update. Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age*, Yale, University Press 2013, p. 13.

capitolo 2

concede ai morti una gloria che dura da un quarto d'ora fino a qualche mese di visite del loro 'profilo'». ⁷⁴

Ci troviamo, dunque, di fronte a pratiche mediate da tecnologie che fanno sistema tra loro, offrendo a chiunque un *device portatile generatore di micro-celebrità*. Un sistema nel quale i vari media vanno rinegoziando le loro singole funzioni, facendosi, in definitiva, promotori oltre che sommi interpreti della già menzionata *cultura della compiuta visibilità*. Una cultura, quella appena menzionata, che sembra coniugarsi perfettamente con un imperativo diffuso sin dagli esordi della cultura di massa e che imporrebbe agli individui di «partecipare al presente del mondo». ⁷⁵ Fenomeno ancora una volta captato da Edgar Morin già all'inizio degli anni Sessanta, quando scriveva:

Telecamera e microfono che trasmettono l'istante sono come gli strumenti predestinati di una cultura aderente alla realtà immediata, anche se, in via di principio, telecamera e microfono possono essere destinati alla registrazione e alla conservazione dei dati, cioè alla memoria collettiva. Funzione che è stata atrofizzata dalla funzione: 'immediato', sotto la pressione di una civiltà del presente che, a sua volta, si è trovata sovra-determinata dalla telecamera e dal microfono. ⁷⁶

Un discorso ancora attuale e soprattutto calzante rispetto a medium fotografico e social media, i quali nel suddetto sistema vanno atrofizzando le loro funzioni di estensione della nostra memoria, per favorire quella di esposizione in tempo reale della nostra presenza nel mondo. Una funzione ulteriormente potenziata a partire dal 2016, anno in cui Instagram ha introdotto lo strumento "stories", successivamente adottato da Facebook e recentemente anche da YouTube. Tale strumento ha portato a pieno compimento, massificando la funzione *immediato*, «l'adesione e l'aderenza al presente» di cui scrive Edgar Morin. ⁷⁷ Le stories, infatti, incentivano un racconto in presa diretta del nostro vissuto, tramite la condivisione sulle suddette piattaforme sia di foto sia di brevissimi video che scompaiono dopo 24 ore. E la scelta di sottrarre all'oblio tali contenuti è lasciata all'utente, il quale può decidere di lasciarli andare per sempre, di

⁷⁴ Il riferimento è ai rituali commemorativi post-mortem celebrati sulle piattaforme di social networking, che tra l'altro hanno introdotto la possibilità di "fare testamento" e nominare un "contatto erede" che gestisca i nostri profili in caso di decesso del proprietario, si veda F. LA CECLA, *Surrogati di presenza. Media e vita quotidiana*, Bébert, Bologna 2015, p. 41.

⁷⁵ E. MORIN, *Lo spirito del tempo*, p. 23.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ivi, p. 232.

capitolo 2

archiviarli senza mostrali oppure di solennizzarli esponendoli, questa volta potenzialmente per sempre, nella sezione “highlights” dove entreranno a far parte della collezione dei nostri trofei del quotidiano. Una collezione di momenti forti, degni di essere eternizzati, che tingono le vite ordinarie dei colori dell'*extra-ordinario*, magari in odore di celebrità.

Inquadrando il *presente* come *incarnazione dello spirito del tempo*, del nostro tempo, la prospettiva appena illustrata risulta, però, interessante anche sotto un altro aspetto: rispondere alla cultura del presente attraverso la fotografia comporta, infatti, un uso massificato del mezzo in chiave partecipativa e quindi performativa, comportamentale, relazionale. Già nel 1995 Jean Baudrillard aveva intuito che quando aderiamo, attraverso i media, al presente fenomenico «non [siamo] più spettatori, ma attori della performance e sempre più integrati nel suo svolgimento».⁷⁸ In questo senso, nuovamente La Cecla riesce a fornire chiaro il profilo della società attuale e della sua relazione con il medium fotografico come strumento di memoria e al contempo di esibizione in tempo reale, quando afferma:

Cos'è oggi il ricordo? Qual è il suo statuto? [...] I media [...] danno un costante *frame* al presente: lo inquadrano, lo incorniciano, non sfuggono al desiderio profondo di metterlo sotto vetro. Il fatto che i telefonini siano diventati depositi di foto, il fatto per esempio, sia diventato normale nei posti pubblici mostrare agli amici foto che possediamo o che abbiamo appena scattato con un telefono o una camera digitale, ci racconta che esiste una deriva di “albumizzazione del presente”. Il nostro presente è una collezione di trofei, un tagliare il collo non tanto al cinghiale o al cervo cacciato, ma alla continuità insostenibile della vita, trasformando le forme di vita in forme fruibili.

Ebbene, attraverso le parole dello studioso italiano ci accingiamo a volgere al termine del presente ragionamento che ci ha portati a riflettere sullo storico rapporto della fotografia con la categoria della memoria. Un rapporto che pur non potendosi dire spezzato, poiché costituisce una sorta di *funzione concettuale* a priori del medium, nello stesso tempo, a seguito delle mutazioni culturali in atto e dell'imporsi di una nuova condizione mediale, va perdendo terreno nella misura in cui non fotografiamo per ottenere ricordi bensì trofei da esporre nell'album del presente, costantemente sfogliato,

⁷⁸ J. BAUDRILLARD, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?* (Milano: Raffaello Cortina Editore, 1996), p.33.

capitolo 2



Esempi di messaggio automatico "accadde oggi" di Facebook

capitolo 2

o meglio ancora, *scrollato*. Del resto, ormai le cosiddette *tecnologie del Sé* ricordano per noi anche quando non glielo chiediamo. Facebook ci rammenta le ricorrenze, notifica con regolarità e riporta alla luce, attraverso la funzione automatica “accadde oggi”, foto scattate anni addietro che altrimenti rischiamo di dimenticare, come del resto, al contempo, ci chiede cosa stiamo pensando, nel “qui e ora”, invitandoci a congelare un altro istante, a dargli un altro *frame*.

Concentrarsi oggi su tali pratiche impone, infatti, una riflessione sull’evoluzione del *photo-album*, oggetto concettuale per antonomasia, in grado di attestare *fisicamente* il nesso indissolubile tra fotografia e memoria. Un oggetto che –pur continuando a fungere da mappa dei ricordi e, talvolta, da reliquia domestica– nella sua veste più aggiornata e, pertanto, smaterializzata acquisisce anzitutto la fisionomia di dispositivo atto a esporre in tempo reale immagini nate per essere condivise al cospetto di uno sguardo allargato e in grado di giocare un ruolo sempre più preponderante nei processi di costruzione identitaria, di autorappresentazione e racconto del Sé, oltre che di certificazione di legami affettivi e network sociali. In definitiva, non solo strumento di archiviazione intorno al quale si condensano pratiche relazionali e ricordi del gruppo parenterale come accadeva fino a qualche decennio fa,⁷⁹ ma anche e soprattutto strumento personale di presentazione in presa diretta del vissuto del singolo.

Eppure, ripercorrendo indietro nel tempo la storia di tali dispositivi, tornando fino agli anni in cui un numero sempre maggiore di immagini *nuove* iniziava a essere riversato in volumi cartacei di dimensioni importanti, con custodie in cuoio decorate – per dirla con Walter Benjamin– da «orrende borchie metalliche e fogli bordati d’oro spessi un dito»,⁸⁰ potremmo sostenere, senza discostarci troppo dalla realtà dei fatti, che quanto avviene oggi nell’ecosistema dei social network sia solo il frutto di un *grande ritorno*. Le immagini fotografiche infatti sembrano tornare ad assolvere quella stessa funzione loro attribuita in epoca vittoriana, quando più che una sorta di monumento della persona rivolto ai posteri, erano considerate uno strumento in grado di attestare lo *status* dell’individuo all’interno della sua cerchia sociale. Portamento, abbigliamento, accessori, tutto era infatti studiato e ben concertato ai fini della posa in studio, davanti a una macchina chiamata a certificare classe, bellezza e successo raggiunti. E poteva

⁷⁹ Cfr. P. BOURDIEU. *La fotografia* cit., pp. 55-88.

⁸⁰ W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia* [ed. orig. 1931], Abscondita, Milano 2015, p. 23.

capitolo 2

accadere –è bene precisarlo– che a essere certificato non fosse altro che il frutto di una messa in scena, uno *status* sapientemente costruito, un *Sé editato*, ai fini della foto.⁸¹ Ieri come oggi.

Spesso sottovalutata nella storia del medium, quella degli album fotografici, della loro produzione e del loro consumo attraverso le epoche, risulta dunque essere in grado –è più che evidente– di fornire importanti strumenti per la comprensione delle pratiche attuali. Come sostenuto da Patrizia Di Bello, il photo-album non è soltanto uno strumento visivo. È altresì «uno strumento neutro che riceve significato dal materiale che viene a contenere», e nel periodo vittoriano è chiamato a «creare e nutrire legami tra persone e intere comunità, [...] essenziale al management del capitale sociale e culturale della famiglia».⁸²

Osservando, solo per fare un esempio sulla scorta di Di Bello, alcune delle tante *cartes-de-visite* raccolte nei celebri album confezionati da Lady Filmer, queste mostrano donne impegnate a sfogliare in gruppo album fotografici contenenti immagini spesso frutto di uno scambio, in quanto inviare per posta o donare di persona ritratti era considerato un gesto di amicizia, intimità o finanche di *flirting*. Esibire gli album in salotto, luogo pubblico per eccellenza della casa, e fruirli in compagnia dei propri ospiti era infatti una forma di intrattenimento e socializzazione più che diffusa, consueta. Del resto, se si passano in rassegna le tipologie di quei *libroni* posizionati, come ci ricorda ancora Benjamin, sulle consolle e sui tavolini dei salotti, si avrà modo di notare che alcuni di essi incorporavano una sorta di leggio, a testimonianza di un uso espositivo prima ancora che conservativo. L'immagine condivisa, esposta e fruita in pubblico, interpellata quale potente strumento in grado di istituire relazioni, non è pertanto figlia dei social network, bensì –chiamando in causa ancora una volta McLuhan e Baudrillard e provando a suggerire una delle letture possibili– di quell'avidissimo desiderio dell'umanità

⁸¹ Cfr. P. DI BELLO, *Women's Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers and Flirts*, in «Victorian Review», vol. 34, no. 2, 2008, pp. 246-248.

⁸² Per un approfondimento sulla pratica tutta al femminile peculiare dell'età vittoriana della creazione album fotografici si veda P. DI BELLO, *Women's Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers and Flirts*, op. cit., pp. 246-248. Le citazioni sono state trascritte dall'autore dall'intervento "L'album fotografico guardare, toccare, raccontare" presentato da Patrizia Di Bello in occasione del convegno internazionale di studi "L'album fotografico: oggetto e narrazione" promosso dal Ministero dei Beni e delle Attività per il turismo, tenutosi a Roma presso la sede dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, dal 23 al 24 Novembre 2017.

Consultabile all'indirizzo: [https://www.youtube.com/watch?v=jZsTwG_95DM&t=1203s]

di *prostituirsì*, di far mostra di sé, nella sua oscena verità o finanche falsità, che trova nelle fotografie il suo migliore alleato. Del resto, per completezza e onestà di discorso, occorre precisare che anche nell'ambito della cosiddetta pratica familiare le fotografie sono sempre state oggetto di scambio tra i vari membri del gruppo parentale. Una pratica, come insegna Bourdieu, assai regimentata e, fatte salve poche eccezioni, fortemente restrittiva rispetto alle pratiche espositive, ma che non ha mancato, sebbene in virtù di una precisa funzione sociale, ovvero certificare legami e rinsaldare l'integrazione del gruppo parentale, di condividere immagini fotografiche.⁸³

Ebbene, portando a termine il presente discorso, appare sufficientemente chiaro come la pratica fotografica comune esercitata in relazione ai social media debba essere osservata nel segno della continuità, seppure con un occhio attento e vigile a cogliere gli elementi di innovazione rispetto al passato. Relativamente a questi ultimi, ciò che riteniamo sia particolarmente degno essere messo in luce è il normalizzarsi di quell'aspetto compulsivo da sempre peculiare dell'atteggiamento turistico, eppure offuscato dalla propensione a investire di maggiore peso l'ottenimento del ricordo. Quell'ossessione per il "fare", quella tendenza a essere in costante movimento accompagnata dall'ansia di catturare trofei da *mantenere virtualmente* e da esporre "in tempo reale" partecipando così al *presente del mondo*, quell'inedito desiderio di sperimentare tanto pose insolite quanto identità nuove che contraddistinguono l'atteggiamento turistico dei due giovani visitatori del MoMA sono tratti che ormai possono essere assurti, senza titubanza alcuna, a note distintive della *Snapshot culture 2.0*.

⁸³ «la dispersione geografica dei parenti esige più che mai il rafforzamento periodico dei legami di parentela, che la fotografia realizza meglio del semplice scambio epistolare», si veda P. BOURDIEU, *La fotografia* cit., p. 64. Relativamente alle pratiche espositive, basti dire che secondo lo studio etno-sociale condotto da Bourdieu, nella Francia degli anni Sessanta la decisione di custodire le fotografie in una scatola o nell'album di famiglia oppure di esporle in camera da letto o nel salotto, nonostante le dovute differenze legate alla classe sociale di appartenenza, era subordinata al grado di "predisposizione all'esibizione" delle immagini stesse, divise tra quelle che potevano essere mostrate agli estranei e quelle riservate alla contemplazione familiare. Rispetto alla "mappatura" luoghi della casa deputati all'esposizione, Bourdieu scrive: «nella maggior parte delle case contadine, le fotografie sono custodite in una scatola, ad eccezione delle fotografie del matrimonio e di alcuni ritratti. Sarebbe scarso decoro o ostentazione esporre agli sguardi del primo venuto le immagini dei membri della famiglia. [...] Le fotografie rituali sono troppo solenni o troppo intime per essere esposte nello spazio della vita quotidiana; il loro posto è in salotto o, per quelle più personali, come quelle dei parenti defunti, nella stanza da letto, insieme con le immagini sacre, il crocifisso e il bosso benedetto. Le fotografie dei dilettanti sono chiuse nei cassetti», cfr. si veda P. BOURDIEU, *La fotografia* cit., p. 62.

2.4 Epifania integrata. L'allargamento dell'area del fotografabile

Cosa accade quando la smania di collezionare, in forma di immagine, *souvenir* del mondo che ci circonda –fino solo a qualche decennio fa peculiare dell'atteggiamento turistico o, al massimo, di una pratica *deviante* rispetto alla norma⁸⁴ raggiunge l'uomo comune, insinuandosi nelle sue attività giornaliere? Quando il “viaggio-spettacolo” non è più quello praticato nel tempo *extra-ordinario* che rifugge la vita quotidiana, bensì il viaggio della nostra vita stessa? Quando i paesaggi, i monumenti, i musei, gli scorci cittadini pittoreschi possono essere *catturati e imbalsamati* in qualsiasi momento, anche al di fuori di una pratica vacanziera, per essere esposti in vetrine private e pubbliche insieme, alla stregua di qualsiasi altro *trofeo fotografico*? Quando tutto ciò che si impone al nostro sguardo può essere, magari svagatamente, quasi per abitudine, *solemnizzato ed eternizzato*? Quando quella “follia del mirino” *diagnosticata* da Calvino a metà degli anni Cinquanta, si va sempre più acutizzando tanto da non essere più circoscrivibile, a una stagione o a un momento festivo? Quando la pratica fotografica comune si svolge nella quotidianità, si nutre voracemente di essa e «recupera tutta la realtà che ci passa sotto gli occhi», fornendoci un «fedele assoluto *journal*» delle nostre giornate?⁸⁵ Cosa accade, in definitiva, quando la pratica fotografica da rito festivo diventa feriale? Da rituale del gruppo parentale o tutt'al più amicale, si trasforma in un rituale individuale?

Fuor di metafora, se la nuova *coniuntura tecnologica* ha giocato un ruolo decisivo, incidendo sui tempi di produzione e consumo, così come portando alla trasformazione della geografia dei luoghi deputati alla conservazione, all'esposizione e alla fruizione di immagini, che ne è del cosiddetto «campo del fotografabile», teorizzato da Pierre Bourdieu, e dei suoi limiti restrittivi, posti a confinare la regione del visibile? Per rispondere a tali quesiti e, dunque, portare a conclusione la presente panoramica su un esercizio fotografico che si va rimodulando in connessione ai mutamenti culturali in atto, conviene recuperare almeno nei suoi caratteri salienti la posizione del sociologo

⁸⁴ Sulla nozione di pratica “deviante”, ovvero una pratica affrancata alla funzione familiare della fotografia, da ritenersi dominante nella società degli anni Sessanta, e dunque non conforme alle regole sociali, si veda, *ivi*, pp. 80-88.

⁸⁵ I. CALVINO, *La follia del mirino*, in «Il Contemporaneo», 30 aprile 1955, ora in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, tomo II, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 2001, pp. 2217-19.

capitolo 2

francese. Attraverso uno studio etno-sociologico condotto sulla Francia negli anni Sessanta, Bourdieu è giunto a inquadrare la pratica amatoriale di allora come tutt'altro che indisciplinata, giungendo alla conclusione che niente fosse più regolamentato, convenzionale e stereotipato di essa. Dalle occasioni ai luoghi dove scattare o conservare/esporre, alla composizione stessa delle immagini fino ai personaggi o agli oggetti da immortalare, tutto obbediva a norme tanto implicite quanto capillarmente condivise, senza eccezione alcuna. In questo senso affermava:

la pratica comune è organizzata con regolarità. [...] Due terzi dei fotografi sono conformisti stagionali che si dedicano alla fotografia sia in occasione di cerimonie familiari o di riunioni amichevoli, sia nel periodo delle vacanze estive.⁸⁶

Vacanze comprese, da intendersi quale occasione per intensificare le relazioni tra i suoi membri, sono sostanzialmente quelli sopra elencati i momenti forti degni di essere di essere *eternizzati*, attraverso un apparecchio nella maggior parte dei casi di proprietà comune del gruppo familiare. Un rito, dunque, del culto anzitutto domestico, nel corso del quale la fotografia assolveva una funzione precisa: affermare i sentimenti di integrazione e unità del gruppo per poi rinsaldarli in occasione delle grandi cerimonie. Funzioni sociali, quelle appena delineate –cui, negli anni Sessanta, la fotografia era strettamente subordinata– che hanno legittimato Pierre Bourdieu nel sostenere essa fosse «necessariamente rituale e cerimoniale. [...] Tecnica di solennizzazione o tecnica festiva e comunque sempre tecnica di solennizzazione della festa».⁸⁷ Ed è sulla base di questo assunto che giunge a introdurre la nozione di «campo del fotografabile», dettagliandolo come segue:

devota per obbligo, [la pratica fotografica comune] si compie solo nelle circostanze e nei luoghi consacrati, e volta a solennizzare il solenne e sacralizzare il sacro, ignora l'ambizione di promuovere alla dignità di “fotografato” tutto ciò che non si definisce oggettivamente (cioè socialmente) “fotografabile” o “da fotografare”, poiché lo stesso principio che ne fonda l'esistenza ne determina anche i limiti. Finché la pratica non è altro che fotografia del fotografabile, rimane legata ai luoghi e a quei momenti che la determinano, nella duplice accezione della parola.⁸⁸

⁸⁶ P. BOURDIEU, *La fotografia*, *op. cit.*, p. 57.

⁸⁷ *Ivi*, pp. 78-79.

⁸⁸ *Ibidem*.

For the big moments Color Snapshots

Your camera can make color snapshots the minute you load it with Kodacolor Film

"Was that a time?"—a time so important, so happy, so full of warmth and fun, that everyone wants to remember it down through the years.

And for special occasions like this—for vacations, holidays, family parties, too—you want the extra thrill, the extra satisfaction that color pictures give you. For only color film remembers it all, just as you see it.

Kodacolor Film fits virtually all popular snapshot cameras. It loads in the same familiar way. All you do is follow the simple directions, aim and snap. Easy!

Got a big moment coming up soon? Don't let it slip by. Ask your dealer for a roll of Kodacolor. See what wonderful things color can do for your snapshots.

Eastman Kodak Company, Rochester 4, N. Y.

Kodacolor Film—
all 6 popular sizes!



Kodacolor Film fits most 35mm snapshot cameras. Comes in all 6 popular roll film sizes—135, 130, 127, 616, 420, 328. Return it to your dealer for developing and prints. Outdoors, use Kodacolor Film, Daylight Type, indoors with Flash, Kodacolor Film, Type A. Good shooting!

Kodak
—a trade-mark since 1888

SEE "KODAK REQUEST PERFORMANCE"... WEDNESDAY EVENINGS—NBC-TV

Campagna pubblicitaria "Kodacolor film", 1955

capitolo 2

Una delimitazione di campo che trova singolare quanto puntuale riscontro in una campagna pubblicitaria Kodak del 1955, il cui *headline* invita a catturare i “big moments” della vita di ognuno con pellicole a colori, per poi passare a dettagliarli nel *bodycopy* come segue:

“Was *that* a time!” – a time so important, so happy, so full of warmth and fun that everyone wants to remember it down through the years. And for special occasion like this –for vocations, holidays, family parties too– you want the extra thrill, the extra satisfaction that color pictures give you. For only color film remember it all, just as you saw it. [...] Got a big moment coming up soon? Don’t let it slip by. Ask your dealer for a roll of Kodacolor. See what wonderful things color can do for your snapshots.

Un chiaro invito a reiterare il rito della rimembranza attraverso *immagini in kodacolor*, con tanto di indicazioni su quali momenti speciali non lasciarsi sfuggire, sottraendoli alla dimenticanza. Suggestioni più che esplicite –peculiari delle innovative quanto aggressive strategie di marketing della Eastman Kodak Company– puntualmente veicolate dalla moltitudine di inserzioni pubblicate su periodici e quotidiani sin dagli esordi dell’azienda (3.785 solo le campagne digitalizzate e consultabili sull’archivio online del George Eastman Museum).⁸⁹ Suggestioni ulteriormente trasmesse attraverso le pagine della rivista promozionale “Kodakery” attiva dal 1913 al 1932 oppure dal programma radiofonico *The Kodak Hour* andato in onda una volta a settimana a metà degli anni Venti, oltre che per mezzo di guide e manuali rivolti a fotoamatori e stampati per oltre settant’anni in grado di incoraggiare –e forse, potremmo aggiungere, di contribuire a plasmare– la pratica amatoriale in epoca pre-digitale, così come proposto dal messaggio curatoriale soggiacente all’installazione “*How to Make Good Pictures*”: *Manuals and the Popularization of Amateur Photography* allestita nel 2012 a New York presso l’Education Center del MoMA, tra le prime istituzioni museali americane a interessarsi alla tradizione fotografica vernacolare.⁹⁰ Certamente in grado di alimentare

⁸⁹ Consultabile all’indirizzo: [<https://www.eastman.org/>]

⁹⁰ Per un approfondimento sulle strategie di marketing messe in atto dalla Kodak, si veda N. M. WEST, *Kodak and the Lens of Nostalgia*, University of Virginia Press, Charlottesville - London 2000. Per un approfondimento sulle mostre dedicate alla fotografia vernacolare organizzate dal MoMA di New York, si veda C. ZUROMSKIS, *Snapshot Photography*, op. cit., pp. 67-113. Una selezione dei materiali inseriti nell’installazione “*How to Make Good Pictures*” facente parte delle “Library Exhibitions” e curata da Jennifer Tobias, Reader Services Librarian, è riportata sul sito del museo. Consultabile all’indirizzo: [<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1262?locale=it>]

capitolo 2

la *Kodak mania* e dunque incentivare la democratizzazione di una pratica che, uscita dagli studi di ritrattistica, entrava nelle case di migliaia di principianti –si pensi che nel 1900, anno di introduzione sul mercato della Brownie al prezzo di un dollaro, di tale modello furono venduti centomila pezzi–, le strategie di marketing messe in atto dall'azienda statunitense non hanno, ad ogni modo, liberalizzato lo sguardo sul mondo, cancellando restrizioni relative a tabù visivi. Sebbene il brevetto della prima fotocamera di piccolo formato depositato da George Eastman nel 1888 abbia «segna[to] l'avvento della fotografia non professionistica, di quella attitudine e passione allo scatto privato e dilettantesco, [...] delle istantanee di vita quotidiana anonime e importanti solo per chi le ha colte al volo e per i pochi che le guarderanno custodite negli album di famiglia»,⁹¹ al contempo la retorica della comunicazione visiva e verbale della Kodak ha fortemente contribuito da un lato a condizionare il linguaggio di presentazione dei soggetti immortalati, dall'altro a favorire una ritualità rigida e preordinata. Pur rifuggendo una spiegazione meramente deterministica, crediamo sia lecito sostenere che le forze di mercato, sincronizzandosi prontamente con i diktat di una nascente cultura di massa e con le necessità di autorappresentazione di determinati gruppi sociali, abbiano favorito l'affermarsi del “bisogno” di istantanee, regolandone altresì tempi e modalità di produzione.⁹² Se si passano in rassegna le inserzioni pubblicitarie diffuse tra i primi decenni e gli anni Ottanta del secolo scorso, emergono i contorni di una pratica comune decisamente convenzionale e stereotipata al pari di quella descritta da Pierre Bourdieu. Esse mostrano, alla stessa maniera degli scatti che invitano a realizzare e di cui è possibile trovare effettivo riscontro negli album fotografici, la vita quotidiana e il tempo libero nei suoi momenti migliori: il macro-ritratto di una famiglia ideale e idealizzata, immortalata in occasioni gioiose come possono essere la nascita o il primo giorno di scuola di un bambino, una festa di compleanno o un banchetto nuziale, diverse generazioni riunite intorno all'albero di Natale o a una tavola imbandita per il pranzo di Pasqua, una gita fuori porta o le vacanze estive in una località balneare. Un macro-ritratto che puntualmente esclude situazioni o aspetti sgradevoli come litigi, separazioni,

⁹¹ F. MUZZARELLI, *L'invenzione del fotografico. Storie e idee della fotografia dell'Ottocento*, Einaudi, Torino 2014, p. 212-13.

⁹² Sull'affermazione del “bisogno” di istantanee e la cultura di massa, si veda C. ZUROMSKIS, *Snapshot Photography*, op. cit., pp. 18-65.

capitolo 2

malattie. Se poi dalle inserzioni pubblicitarie ci si appresta ad analizzare i manuali sia commercializzati o sia distribuiti gratuitamente dalla Kodak, appare ancora più evidente quanto la pratica fotografica nel corso del Novecento sia stata via via disciplinata tanto da norme sociali non scritte quanto da suggerimenti arrivati direttamente dal mercato che, scientemente o meno, ha rilanciato usi e consuetudini, contribuendo a rafforzarli e diffonderli capillarmente. A titolo esemplificativo possono tornare utili due esempi.

Il primo: il manuale intitolato *At Home with the Kodak*, precisamente la versione del 1925, che sin dalle prime pagine esplicita il suo scopo come segue:

The purpose of this little book is to help the reader in the making of those entertaining pictures of friends, and family, and home, that make a Kodak album a picture-diary of endless interest. The Kodak way of making pictures is so simple that anyone can make them after reading the brief instructions that are contained in the manuals which accompany every camera. But there is a lot more fun in photography than just "pressing the button"-and much of it lies in planning the pictures before they are made. Here is the chance for artistry, ingenuity and technique, and in this little book are suggested some of the ways in which very delightful home pictures may be made.⁹³

Consigli pratici su come rendere di costante interesse un diario per immagini dedicato ad amici, famiglia e interni domestici. Una chiara delimitazione di campo relativamente ai soggetti da immortalare, seguita da indicazioni su come impostare pose, luci, background nella realizzazione di due precise tipologie di scatti: il ritratto, teso a restituire fedelmente l'aspetto esteriore ma anche l'attitudine della persona, e le cosiddette "story-telling pictures", ovvero immagini dal sapore spontaneo e autentico volte a raccontare storie, ad esempio su «una madre intenta a cucinare, un padre che legge il giornale, i bambini che giocano».⁹⁴ Nient'altro che due macro-generi, uno che affonda le sue radici nel ritratto formale realizzato in studio, l'altro diffusosi grazie alla messa in commercio della Brownie Kodak. Due macro-generi che –come precisato da Susan Kismaric ed Eva Respini nel catalogo della mostra *Fashioning Fiction in Photography since 1990*, tenutasi al MoMA nel 2004 e dedicata alle influenze del

⁹³ *At Home with the Kodak*, Eastman Kodak Company, Rochester 1924, p. 4. Consultabile all'indirizzo: [<https://archive.org/details/home-with-kodak/mode/2up>]

⁹⁴ Ivi., p. 17. Traduzione dell'autore.

capitolo 2



Esempio di fotografia di interni riportato nel manuale "At Home with the Kodak"



Fotografia di interni, fondo privato, anni Settanta

capitolo 2

cinema e della *Snapshot Culture* nell'ambito della fotografia di moda⁹⁵ hanno attraversato, caratterizzandola, la storia dell'album di famiglia del secolo scorso.

Il secondo esempio: il manuale intitolato *How to Make Good Pictures*, precisamente la ventiquattresima edizione del 1972, messo in commercio dall'inizio del secolo scorso e distribuito a livello internazionale, raggiungendo un milione di copie vendute già alla diciottesima edizione.⁹⁶ Un interessante campionario di differenti tipologie di scatto, un abbecedario per immagini rivolto ai fotoamatori di tutto il mondo, organizzato in sezioni precise, come segue:

- Family and friend
- Babies
- The middle years: age three to ten
- Grows-up
- Vocation and travel
- Pets and other animals
- Sports
- Hobby pictures

Circostanze, soggetti, fasi della vita che rispecchiano appieno i momenti forti e degni di trovare posto negli album dei ricordi o essere mostrati nei vari rituali della rimembranza, magari al ritorno da una vacanza. Del resto, come ci ricorda Susan Sontag, tanto per portare un ultimo esempio in grado di avvalorare la presente argomentazione, «la Kodak fece affiggere cartelli all'ingresso di molte cittadine, con l'elenco delle cose da fotografare. Altri cartelli indicavano nei parchi nazionali dove dovevano mettersi i visitatori con le loro macchine».⁹⁷ Chiare testimonianze di come parallelamente alla massificazione del rito e alla democratizzazione della produzione di immagini rese possibile da una innovazione tecnologica, la pratica amatoriale si sia andata irrigidendo in esiti convenzionali, stereotipati, formulaici grazie a un sistema di forze sociali, culturali e di mercato in grado di istituire limiti invalicabili intorno al campo del fotografabile.

⁹⁵ Cfr. S. KISMARIC, E. RESPINI, *Fashioning Fiction in Photography since 1990*, The Museum of Modern Art, New York 2004, p. 35.

⁹⁶ *How to Make Good Pictures*, Eastman Kodak Company, Rochester 1972. Consultabile all'indirizzo: [<https://archive.org/details/howtomakegoodpic1972east>]

⁹⁷ S. SONTAG, *Sulla fotografia*, op. cit., p. 58.

capitolo 2

Ebbene, è evidente che oggi la pratica comune abbia cessato di essere *devota per obbligo*, che il principio su cui poggiava l'istituzione di tale campo sia stato minato fin dentro le sue fondamenta, così come risulta chiaro che il raggiungimento della *compiuta visibilità* e il dilagare dell'oscenità del *più visibile del visibile* passino anche da qui. Nel momento in cui la pratica ha cessato di assolvere funzioni familiari e dunque di gruppo, in cui il singolo è stato dotato di un apparecchio *personale e portatile* alla stregua di una protesi integrata con la sua fisicità e, per questo, sempre pronta all'uso, nel momento in cui è stato privato del *principio della scelta* di uscire o meno con una macchina a tracolla per andare a *catturare* il mondo, paradossalmente in quello stesso momento gli è stato conferito il diritto di scegliere, di selezionare «l'oggetto degno di essere fotografato, cioè fissato, conservato, comunicato, esibito, ammirato».⁹⁸ E la pratica da *devota alla norma* si è trasformata in *anarchica*. Una legittimazione al superamento del limite, scaturita dalla *sconsacrazione* del campo del fotografabile, che ha esposto l'esercizio fotografico al libero arbitrio. Sulla base di un contesto storico-culturale profondamente mutato, i limiti che lo istituivano e che erano posti a proteggerlo, sono divenuti arbitrari e variabili, ancorati a un diritto di scelta restituito al singolo direttamente dalla società. Un diritto che, essendo intrinsecamente *sregolato*, ha in definitiva trasformato la possibilità di selezionare liberamente l'oggetto fotografabile in una propensione ad accumulare fotografie. Nient'altro che una intensificazione della pratica che, come scrive Han, ha via via determinato lo svelamento di ogni segreto e, di conseguenza, la comparsa sulla scena sociale dei grandi esclusi. Dall'inizio degli anni Novanta a oggi, seguendo un andamento di crescita costante, è andato via via emergendo l'indicibile, contaminando di sé la pratica artistica e la pratica amatoriale. I bordelli, i centri di riabilitazione, l'anoressia e la prostituzione, la droga, il sesso, l'AIDS, la vecchiaia, la morte, la malattia hanno infettato finanche l'immagine patinata dei fashion magazine. Ma non è solo di questo che si tratta. A salire sul palcoscenico mediale, insieme ai momenti forti, quelli tradizionalmente degni di essere ricordati – che, è bene precisarlo, hanno resistito alla rivoluzione e al caos introdotti da questa *follia del mirino* – non ci sono solo quelli antieroiici sopra elencati. Nel passaggio da pratica festiva che sfugge alla routine della vita quotidiana a rito feriale, l'obiettivo ha

⁹⁸ Ivi., p. 64.

capitolo 2

iniziato a volgere in maniera *sregolata* il suo sguardo su qualsiasi cosa del mondo, dando avvio a una «fattografia» svagata, a tratti casuale.⁹⁹ Uno sguardo orizzontale sul flusso dell'esistenza, a cui sottrarre istanti da consegnare *agli album del presente*, in grado di riscattare, spesso senza alcuna intenzione iniziale, finanche i risvolti banali, ordinari, cosiddetti "secondari". Il riferimento è alla capacità, connaturata al mezzo, di rivelare il reale: «un riflesso sul marciapiede bagnato, il gesto di un bambino», non dipende da noi distinguerli, scrive Bazin, bensì all'impassibilità dell'obiettivo, in grado di spogliare gli oggetti «dalle abitudini e dai pregiudizi, di tutte le scorie spirituali di cui l'avvolgeva [la nostra] percezione, [rendendolo] vergine» alla nostra attenzione, imponendolo ai nostri occhi, in una parola *straniandolo*.¹⁰⁰

Analizzata ed elaborata principalmente dal critico formalista Viktor Šklovskij in quanto *procedimento letterario intenzionale*, la nozione di «straniamento» rimanda infatti a tecniche narrative che, nel presentare il quotidiano in una veste rinnovata, come se lo stessi vedendo per la prima volta, rivelando e imponendo al nostro sguardo aspetti inconsueti, inusitati o, più semplicemente, nuovi, mira a uno sconvolgimento della sfera sensoriale, risvegliandola, intensificandola, ravvivandola.¹⁰¹ «[...] per restituire il senso della vita, per "sentire" gli oggetti, per far sì che una pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama arte. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come "visione" e non come "riconoscimento"; procedimento dell'arte è il procedimento dello "straniamento"». ¹⁰² In questo senso, l'arte per il giovane Šklovskij sarebbe da intendersi quale strumento atto a contrastare gli automatismi e riattivare le nostre percezioni, un antidoto, per dirla con Michel de Montaigne, contro «l'abitudine [che] ci nasconde il vero aspetto delle cose». ¹⁰³

Uno strumento volto ad assolvere funzioni che, tornando all'ambito fotografico, sono da considerarsi una condizione di base del medium, poiché questo, al pari del ready-made duchampiano, è in grado di decontestualizzare e risemantizzare automaticamente stralci di realtà solitamente trascurati, conferendo loro pregnanza,

⁹⁹ Sulla nozione di "fattografia" introdotta nell'ambito delle Avanguardie russe, si veda O. BRIK, *La "fissazione" del fatto*, in G. Kraiski (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano 1992.

¹⁰⁰ A. BAZIN, *Che cos'è il cinema?* op. cit.

¹⁰¹ V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in Id., *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976, p. 5-25.

¹⁰² Ivi, p. 12.

¹⁰³ M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, Adelphi, Milano 1996, Libro I § 23, p. 151.

capitolo 2

imponendoli al nostro sguardo, incoraggiandoci a rivolgerci ad essi con occhi differenti, oltre le apparenze. Ed è secondo questa prospettiva che Claudio Marra arriva a teorizzare la nozione di «straniamento automatico»:

Se il processo basilare della tecnica fotografica riguarda l'esposizione alla luce di un materiale sensibile, chimico o elettronico che sia, occorre riconoscere che già il significato etimologico della parola "esporre" (*ex-porre*) ci suggerisce l'idea del porre fuori, dell'isolare, evidenziando una vocazione straniante della fotografia a prescindere all'intervento dell'autore.¹⁰⁴

Un apriori della fotografia, che sembra coincidere perfettamente con l'atteggiamento turistico, o meglio ancora con quel peculiare *sguardo del turista* di cui scrive Bourdieu. Se infatti Morin attribuisce al viaggiatore una *smania del fare* volta all'ottenimento di *trofei*, che una volta consumati i riti commemorativi, finiscono nell'album dei ricordi, Bourdieu gli conferisce uno sguardo *differente*:

Le vacanze determinano l'allargamento dell'area del fotografabile e suscitano una disposizione a fotografare che, lungi dall'essere d'altra natura della disposizione tradizionale, ne è il semplice prolungamento: in effetti, una pratica così strettamente associata alle occasioni extra-quotidiane da poter essere considerata una tecnica festiva, si rafforza naturalmente in un periodo che segna la rottura con la cerchia quotidiana e le consuetudini dell'esistenza ordinaria. Adottare ciò che si potrebbe definire l'atteggiamento turistico, significa strapparsi al rapporto di distratta familiarità col mondo quotidiano, sfondo indifferenziato su cui si stagliano le forme a tratti focalizzate dalle preoccupazioni quotidiane. Tutto è quindi fonte di stupore e la Guida è un richiamo costante all'ammirazione, un manuale di percezione armata e diretta.¹⁰⁵

Ebbene, se quanto sostenuto nel corso delle pagine precedenti risponde a realtà, se la nuova condizione mediale nella quale versiamo è un dato di fatto, se la *protesi è fissa*, il nostro manuale della percezione, lo strumento in grado di riposizionare il nostro sguardo, di sottrarlo alla consuetudine, agli automatismi che lo affievoliscono, evitando così che sia data «per scontata la realtà»,¹⁰⁶ non sono quelle guide blu –di cui parla anche Morin, e che iniziano a circolare negli anni Sessanta– bensì il medium

¹⁰⁴ C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano 2012, cit., p. 168.

¹⁰⁵ Cfr. P. BOURDIEU, *La Fotografia*, op.cit., p. 75.

¹⁰⁶ C. GINZBURG, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, in Id., *Occhiali di legno. Nuove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 15-39.

capitolo 2

fotografico. Lo si è scritto, i media ci plasmano e il *device portatile* che ci accompagna quotidianamente è in grado di *abituare* il nostro sguardo a *straniare* il reale in maniera automatica. Uno sguardo, è bene precisarlo, che nel riscattare tutta la realtà è capace di «rivelare aspetti inediti di quanto è osservato e, in certi casi, si propone addirittura di essere il primo a svelare la ‘nuda verità’ delle cose».¹⁰⁷ E non solo dei momenti antieroiici oggi riabilitati e assurti a nuova dignità, bensì anche aspetti inediti, deboli, non ufficiali dei momenti forti, di quei *big moments* che eravamo abituati ad osservare e fissare secondo forme precostituite di rappresentazione. Negli album fotografici del nuovo millennio tali momenti sono *polverizzati* da una vivacità di sguardo in grado di osservare la vita tutta da punti di vista inusuali. Il risvolto più interessante del fenomeno crediamo risieda anche e soprattutto in questo aspetto, ovvero nell’assunzione, per dirla con Marco Gabbani, di un *punto di vista straniante pluralista* «teso ad arricchire, ampliare la nostra percezione di un fenomeno, facendoci accorgere di aspetti ulteriori di esso, che nella quotidianità ordinaria rimangono per noi celati».¹⁰⁸ Un’idea, quella dello straniamento, che a ben guardare non può non richiamare alla mente la funzione svolta dall’*epifania*, da intendersi in questa occasione non come una visione «frutto di una elaborazione artistica dell’immagine» tipica, per esempio, della poetica joyciana,¹⁰⁹ bensì come quel momento ricorrente anche nella vita di tutti i giorni in cui qualcosa si mostra e si impone al nostro sguardo. In questo senso, riteniamo non sia peregrino affermare che la vocazione allo straniamento automatico della fotografia porti con sé un momento di visione, durante il quale anche l’«insignificante prende rilievo».¹¹⁰ Nient’altro che un’epifania integrata nel processo di riattivazione della nostra sfera sensoriale attraverso l’intensificazione della pratica. Ed è così che nel diventare turisti di quel grande “viaggio-spettacolo” che è ormai la nostra vita, sveliamo e riveliamo il mondo, il *secondario*, finanche il banale, riscattando la realtà troppo spesso data per scontata che in questo modo va acquisendo così nuovo valore, contribuendo

¹⁰⁷ C. GABBANI, *Epistemologia, straniamento e riduzionismo*, in «Annali del Dipartimento di Filosofia» (Nuova Serie), XVII, 2011, pp. 95-134.

¹⁰⁸ C. GABBANI, *Epistemologia, straniamento e riduzionismo*, op. cit., p. 108.

¹⁰⁹ Nella lettura critica delle poetiche joyciane di Umberto Eco, il momento epifanico è il frutto di un procedimento che ha molti tratti in comune con il procedimento dello straniamento, come ad esempio l’intenzionalità autoriale e la funzione di riattivazione percettiva della sfera percettiva indebolita dall’abitudine. Cfr. U. ECO, *Le poetiche di Joyce. Dalla “Summa” al “Finnepans Wake”*, Bompiani, Milano 1966, p. 47.

¹¹⁰ Ivi, p. 49.

capitolo 2

quotidianamente, attraverso immagini “scattate e immediatamente condivise” alla *cultura della rivelazione totale*.

capitolo 3

SNAPSHOT AESTHETIC
I DIARI SENZA LUCCHETTI DAGLI ANNI NOVANTA A OGGI



3.1 Vita Arte Moda. Nel segno della prossimità attraverso la *Snapshot Aesthetic*

Tanti corpi. E tanto sesso. Come non l'avevamo mai visto prima. A distanza ravvicinata. Più vero del vero. Meno osceno che mai. Tanti corpi nudi osservati da vicino tramite *close-up* spudorati che aderiscono alla pelle. Mappature epidermiche, pelifere, umorali, di genitali colti in azione, magari immortalati mentre bruciano la loro scialba trasgressione occasionale nel bagno di un nightclub qualunque di una metropoli qualunque. Sapere di preciso dove non fa poi troppa differenza, poiché la scena inquadrata nel corso degli anni Novanta non cambia al variare delle coordinate geografiche. Da Berlino a Tokyo, da Londra a New York, gli atti sessuali consumati sia in privato sia in pubblico da una generazione irrequieta quanto disinibita e da essa stessa raccontati in presa diretta tramite il medium fotografico, sono sempre e comunque gli stessi e vanno perdendo la loro carica di oscenità. Del resto, nel corso della seconda metà del Novecento, come ci ha insegnato Baudrillard, rilanciando la posizione teorica di Herbert Marcuse,¹ la repressione sessuale, a seguito della sua desublimazione, è andata via via perdendo la sua carica coercitiva, sicché sul finire del secolo i divieti posti a disciplinare l'esibizione di genitali colti nel pieno dell'atto sessuale o mentre espletano i propri bisogni fisiologici sono ormai avvertiti come superati da tutto il mondo artistico e dell'industria culturale. Il *trionfo mitico della liberalizzazione*, lo si è detto, è entrato nel costume, l'ha penetrato definitivamente, legittimando un'intera generazione di fotografi a oltrepassare il limite che aveva confinato la sfera sessuale e le sue pratiche lontano da occhi indiscreti, esibendo scatti dal contenuto esplicito sulle pareti di una galleria o di un museo così come sulle pagine di un libro o di una rivista.

L'ultimo decennio del Novecento si apre pertanto all'insegna di una liberalizzazione totale dello sguardo, sia quello autoriale sia quello spettatoriale, che svincolato ormai da qualsivoglia tabù, si sente autorizzato a posarsi illimitatamente su tutto ciò che fino ad allora era stato relegato nell'ordine dell'interdetto, aderendo non solo a ogni millimetro della pelle di corpi nudi, ma anche a ogni dettaglio infinitesimale della dimensione quotidiana e privata del singolo. Le dinamiche della cultura individualista

¹ Cfr. J. BAUDRILLARD, *Della seduzione* [1979], SE, Milano 1997, p. 37-45.

capitolo 3

postmoderna, che in quegli anni si andava affermando parallelamente alla *sconsacrazione* della sfera sessuale, hanno infatti legittimato «una maggiore apertura a sensazioni intime, a sentimenti interiori, a fantasie insolite, alle imperfezioni dell'individuo», incentivando atteggiamenti e comportamenti plasmati «sull'espressione del Sé, sulla partecipazione emotiva, sull'autenticità affettiva e sull'esperienza diretta».² Un orizzonte del sentire tanto comune quanto condiviso che gli esponenti della cosiddetta *Snapshot Aesthetic* non hanno tardato ad alimentare, facendosene sommi interpreti. Tra l'inizio degli anni Novanta e gli anni Duemila inoltrati, autori come Richard Billingham, Wolfgang Tillmans, Terry Richardson, Corinne Day, David Sims, Nigel Shafran, Jurgen Teller, Ryan McGinley, Dash Snow, i fratelli Davide e Mario Sorrenti, Leigh Ledare, raccogliendo il testimone di Nan Goldin e Larry Clark, hanno infatti raccontato in prima persona le vicende della propria vita e della propria cerchia sociale, presentandole –nella maggior parte dei casi– tanto nei templi dell'arte quanto in quelli della moda, senza segreti e senza veli, scrivendo un *diario per immagini* che, ispirandosi intenzionalmente alla pratica *snapshot amatoriale* e riprendendone alcune caratteristiche, spaziava dall'ordinarietà del quotidiano alle storture, alle debolezze e alle dipendenze di una generazione provocatoria, eccessiva, anticonformista. Nient'altro che una macro-poetica segnata da un incontenibile desiderio di *presenza*, di *partecipazione al presente del mondo*,³ e animata da una ricerca inarrestabile dell'autenticità –un'*autenticità bruta*, assurda da Michael Bracewell a diktat della *Nineties Generation*, se non a *Zeitgeist* di un'intera epoca–⁴ che rende difficile, o forse finanche superfluo, l'incasellamento dei suddetti protagonisti in categorie distinte.

Siamo dunque di fronte a quel *crossover* tra le vicende della fotografia comune, artistica e di moda enunciato in apertura della presente indagine, perfetta incarnazione della «cosiddetta “perdita degli specifici”, con conseguente contaminazione fra pratiche operative ritenute fino a quel momento distanti se non addirittura antitetiche».⁵ Un

² Si veda G. LIPOVETSKY, *More than Fashion*, in Ulrich Lehmann et al. (a cura di), *Chic Clicks. Creativity and Commerce in Contemporary Fashion Photography*, cat. The Institute of Contemporary Art di Boston, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002, p. 8

³ Secondo Roberto Daolio le idee di “partecipazione” e “presenza” sono da considerarsi concetti chiave della pratica artistica degli anni Novanta, si veda R. DAOLIO, *Al volo*, in Roberto Barilli et. al. (a cura di), *Anni Novanta*, Mondadori, Milano 1991.

⁴ Cfr. M. Bracewell, *Nineties Redux*, in Susanne Gaensheimer et. al (a cura di), *Not in Fashion. Photography and Fashion in the 90s*, Keber Verlag, Berlin 2010, pp. 18-22.

⁵ C. MARRA, *Nelle ombre di un sogno*, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 183.

fenomeno –è bene precisarlo– da considerarsi anzitutto come il frutto del clima anti-ideologico e di totale libertà espressiva peculiare degli anni a cavallo di millennio. Siamo, infatti, ormai nel pieno di quella *condizione postmoderna* che ha via via messo al bando le tradizionali distinzioni tra gli ambiti culturali, i registri, gli stili, generando uno spazio comune di confronto, ibridazione, mescolamento.⁶ Chi pertanto si avvicina alla cultura visuale degli anni Novanta al fine di esaminarla, non può certo esimersi dal cogliere le operazioni di scambio e travaso tra campi differenti, oltre che dal soffermarsi sul modo in cui questi si sono influenzati vicendevolmente, creando autentiche sinergie, fino a compromettere, alterare, finanche minare modalità di categorizzazione consolidate. Se infatti osserviamo, secondo la prospettiva appena delineata, la produzione fotografica riconducibile alla *Snapshot Aesthetic*, occorre constatare come questa sia da inquadrare in uno spazio *s-definito*, una sorta di crocevia nel quale, venendo all’oggetto della nostra indagine, le immagini hanno iniziato a “transitare”.

Solo per fare alcuni esempi che hanno concorso a sfumare i confini tra la pratica fotografica artistica e quella di moda, si pensi anzitutto allo “spazio espositivo” comune creato dalle cosiddette “riviste di nicchia” che si sono via via moltiplicate e andate ad affiancare ai *style magazine* “The Face” e “i-D” –storiche testate londinesi che già dall’inizio degli anni Ottanta si erano imposte sulla scena culturale *anti-establishment* come piattaforme particolarmente attive nell’animare il dialogo tra settori diversi, oltre che nell’incentivare la cosiddetta *low-tech aesthetic* qui indagata.⁷ In questo senso, un caso degno di nota è costituito certamente da “View/Vue”, inserto di moda del quotidiano newyorkese “The Village Voice” lanciato nel 1985, che pur nella sua breve vita –la pubblicazione si è infatti interrotta bruscamente al sesto numero– è stato pionieristico

⁶ Cfr. J. F. LYOTARD, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1979.

⁷ Gli editor delle riviste The Face e i-D in un certo senso fin dagli anni Ottanta hanno favorito il diffondersi di una linea stilistica “bassa” e di presentazione della realtà “tale e quale”, commissionando servizi fotografici volti a catturare gli stili di strada che, dal punto di vista del linguaggio adottato, si potrebbero inquadrare a metà strada tra lo stile “snapshot” e quello “documentario”. Sul ruolo delle riviste nel gioco di scambi tra i campi dell’arte e della moda, si veda S. VON OLFERS, *Introduction – Memory Test*, in Susanne Gaensheimer *et. al* (a cura di), *Not in Fashion* cit., pp. 12-17. Dello stesso avviso, Ane Lyng-Jorlén, la quale individua proprio in “straight-up”, pionieristica rubrica di i-D, «l’epitome della fotografia di moda *low-tech* e a basso costo che cattura persone “reali” per le strade, nei club o nel loro tempo libero. Da allora è diventata una forma diffusa di documentazione degli stili [di vita] sia sulle riviste di moda che sui blog di stile online» (traduzione dell’autore); si veda A. LYNGE-JORLÉN, *Niche Fashion Magazine. Changing Shape of Fashion*, I. B. Tauris, Londra – New York 2017, p. 26. A tal proposito si veda anche A. ROCAMORA – A. O’NEILL, *Fashioning the Street: Images of the Street in the Fashion Media*, in E. Shinkle (a cura di), *Fashion as Photograph*, I.B. Tauris, Londra 2008.



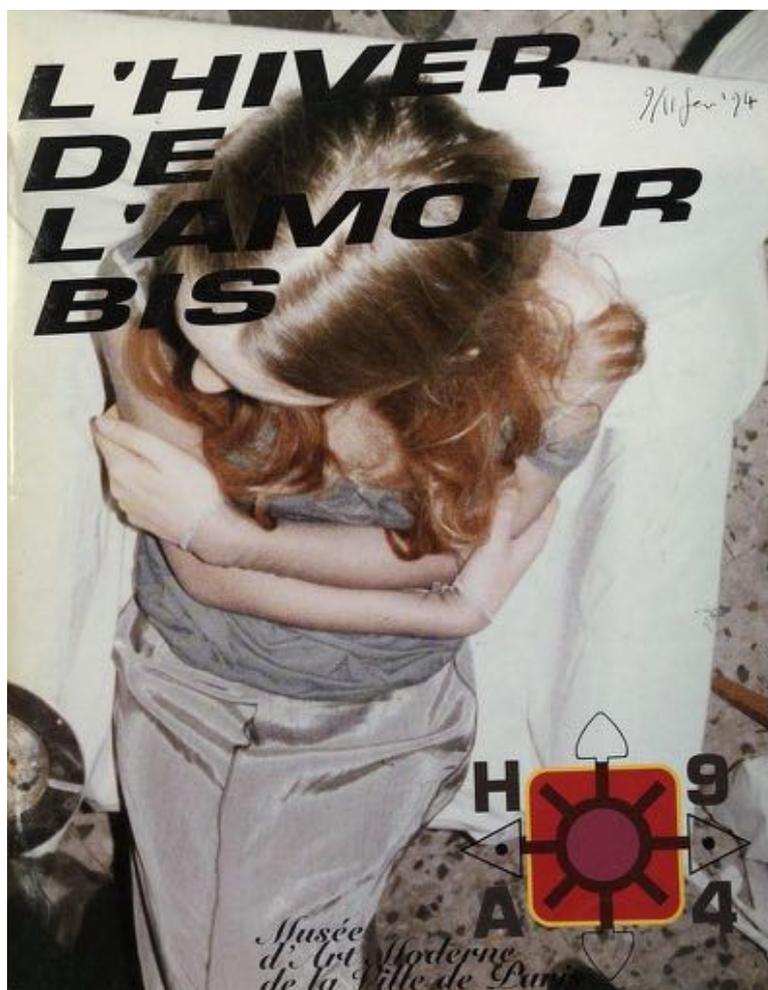
Nan Goldin, *Masculine/Feminine*, in "View magazine", 1985

capitolo 3

nell'anticipare le strategie che avrebbero caratterizzato i progetti editoriali volutamente *ibridi*, peculiari del decennio successivo. La scelta di Yolanda Cuomo, art director, e di Mary Peacock, redattrice di moda, di coinvolgere fotografi attivi nel campo dell'arte come Nan Goldin o Philip-Lorca di Corcia –lasciando loro piena libertà operativa e, dunque, in un certo senso mettendo al servizio della loro poetica la moda e non il contrario– ha certamente facilitato il superamento delle frontiere poste a delimitare i due settori. Una *s-definizione* di campo ulteriormente accentuata nel momento in cui Goldin ha inserito alcuni scatti del servizio “Masculine/Feminine”, realizzato per il *preview-issue* del suddetto inserto, all'interno sia dell'ormai celebre slide show autobiografico “The Ballad of Sexual Dependency”, sia nella prima edizione dell'omonimo libro, pubblicato nel 1986.⁸ Una modalità operativa, quella appena delineata, che si trasformerà in una consuetudine nel corso del decennio successivo. Passando dunque agli anni Novanta, un caso in questo senso emblematico è costituito da “Purple Prose”, rivista d'arte parigina fondata nel 1992 da Olivier Zahm e Elein Fleiss. Animatrice prolifica del dibattito culturale di quegli anni, la rivista è presto diventata un punto di riferimento per i fotografi di entrambi i settori, trasformandosi in “spazio espositivo” prontamente sfruttato, tra gli altri, da Wolfgang Tillmans. Sommo interprete della *Snapshot Aesthetic*, l'artista tedesco può infatti essere annoverato tra i *frequentatori* più assidui degli *spazi* messi a disposizione dalle riviste di nicchia e che ha scientemente approfittato della risonanza in fatto di pubblico offerta da tali magazine.⁹ Fin dalla fine degli anni Ottanta ha affidato i suoi scatti in “stile istantanea” realizzati nel corso di *rave parties* su i-D –rivista di riferimento della Club Culture prima ancora che della moda. Immagini, poi confluite nella mostra *L'hiver de l'amour* curata da Dominique Gonzalez-Foerster, Bernard Joisten e Jean-Luc Vilmouth, a cui si sono uniti i due fondatori di “Purple”, e ospitata prima presso gli spazi del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris e poi trasferita, nello stesso anno, al PS1 di New York. Una mostra d'arte anch'essa pionieristica rispetto al fenomeno qui indagato, il cui allestimento volutamente accostava a opere d'arte tradizionalmente intese alcune proiezioni di sfilate di moda, oltre che una “tecno-sala” dedicata alle suddette immagini dell'artista tedesco, sottolineando così l'esistenza di *inter-zona* che, per dirla

⁸ Cfr. S. KISMARIC, E. RESPINI, *Fashioning Fiction in Photography since 1990*, The Museum of Modern Art, New York 2004.

⁹ A. SOLOMON-GODEAU, *Dressing down*, in “Artforum”, Maggio 2004, pp. 294-296.



Cover del catalogo *L'Hiver de L'Amour*, Parigi 1994 / Foto di Anders Edstrom

capitolo 3

con Olivier Zahm, andava sempre più sfuggendo al dualismo arte/moda.¹⁰ Un dualismo ulteriormente sfumato dai percorsi sregolati a cui via via sono state sottoposte le immagini, in continuo transito, movimento. Un esempio emblematico in questo senso è rappresentato dal controverso e discusso editoriale *Like Brother Like Sister* apparso su “i-D Magazine”, nel numero di novembre del 1992 dedicato alla sessualità, che i distributori britannici si rifiutarono di mettere a stock a causa del suo contenuto esplicito. Autore e stylist del suddetto editoriale è ancora una volta Tillmans, il quale per l’occasione aveva immortalato i suoi amici Alexandra Bircken e Lutz Huelle sulla costa del Dorset, completamente nudi o semi-vestiti con abiti principalmente di seconda mano. Ebbene, una delle immagini, forse la più controversa, in cui Lutz è ripreso di spalle, accovacciato e intento a osservare il pube di Alexandra mentre la aiuta a divaricare le gambe, è apparso sulla cover del numero 5 del 1994 della rivista di arte “Purple Prose” oltre che sulle pareti di numerose gallerie e musei. Un caso per niente isolato, come testimonia, solo per fare un altro esempio, un editoriale pubblicato sul numero di settembre del 1997 di “Dazed and Confused”. Questa volta le immagini al centro dell’operazione di ricollocazione sono di Corinne Day, nello specifico alcuni scatti realizzati nell’ambito della sua ricerca personale e confluiti in *Diary*, il toccante racconto autobiografico per immagini in grado di delineare netti i contorni della cosiddetta *generazione grunge*, costantemente immortalata «in appartamenti fatiscenti e vuoti in cui [chi vi abita] conduce una vita piena».¹¹

Lo sviluppo del nostro discorso a questo punto dovrebbe essere abbastanza chiaro. Il fenomeno di «travelling images» appena delineato,¹² ha certamente favorito il profilarsi di un’*inter-spazio* inclusivo, che ha portato all’emergere di una sensibilità condivisa. Riteniamo infatti che la diffusione capillare della *Snapshot Aesthetic*, – e dunque del processo osmotico che ha portato al livellamento tra i due campi, inedito quantomeno dal punto di vista quantitativo, dell’estensione– sia figlia di tale *crossover*, da non intendersi

¹⁰ Cfr. O. ZAHM, *Arte e Moda: ballata reciproca di reciproca dipendenza*. Consultabile all’indirizzo: [http://www.fondazioneratti.org/mostre/270/arte_e_moda_ballata_di_reciproca_dipendenza]

¹¹ A. LÜTGENS, *Neither Clearly Fashion, Nor Clearly Art*, in Aa. Vv., *Chic Clicks: Creativity and Commerce in Contemporary Fashion Photography*, Hatje Cantz Publishers, Berlin 2002, p. 26. Traduzione dell’autore.

¹² Cfr. Sul fenomeno “migratorio” delle immagini artistiche e di moda da un settore esplosivo negli anni Novanta, si veda A. LYNGE-JORLÉN, *Niche Fashion Magazine. Changing Shape of Fashion*, I. B. Tauris, Londra – New York 2017.

capitolo 3

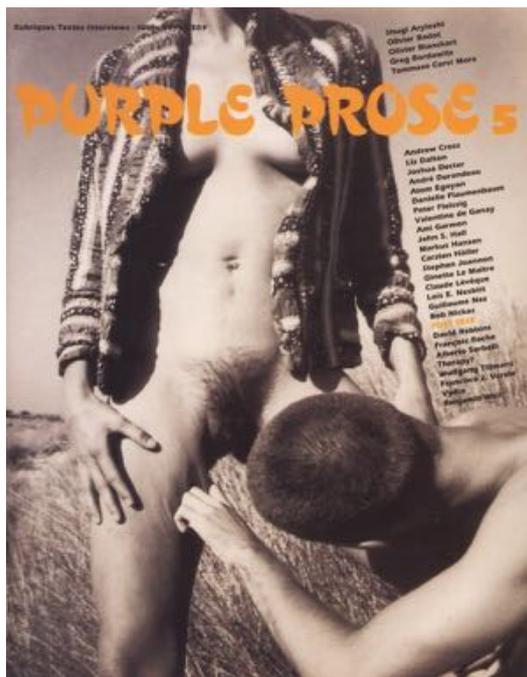
esclusivamente come nota distintiva del campo indagato, bensì quale concetto-chiave dell'intero decennio. «Termine inizialmente di critica musicale, che indica la confluenza tra il gusto rock e quello più funk», esso può essere assunto, come ha tenuto a precisare Nello Barile, a «paradigma delle forme multiple d'ibridazione culturale [dell'epoca]».¹³ Il movimento Grunge è infatti in questo senso esemplificativo di tale fenomeno, nel suo emergere dalla nicchia dell'underground allo spazio allargato del *mainstream*, attraverso la spinta datagli dal sistema mediatico, *in primis* dal canale televisivo MTV in grado di disporre e influenzare orizzontalmente lo stile di vita, e forse di pensiero, di un'intera generazione. Esemplificativo anche nel campo da noi indagato: la fotografia moda si è prontamente sintonizzata, come del resto spesso era già accaduto nel corso del Novecento, sulla stessa lunghezza d'onda della ricerca condotta nel campo dell'arte e, dunque, della *Snapshot Aesthetic* distintiva dei lavori di Nan Goldin e Wolfgang Tillmans, contribuendo, attraverso il proliferare delle cosiddette riviste di nicchia, a diffondere un'estetica *trash* e *anti-glamour* che giungerà a toccare e contaminare anche storiche riviste patinate come *Vogue*. Il suddetto *inter-spazio* ha infatti favorito una sincronizzazione dei due livelli senza eguali, innescando al contempo una normalizzazione degli scambi tra i due settori, da quel momento fortemente sinergici. Un'area, forse l'unica, secondo Robert Radford,

[...] in cui le culture dell'arte e della moda sembrano interfacciarsi indissolubilmente, dove un territorio comune è condiviso in modo più coerente, è quella degli *style magazine*, rivolta a un mercato giovane, in cui sia la presentazione grafica che il contenuto visivo e la posizione ideologica suggeriscono una rassicurante accettazione di valori condivisi, collegando abiti, musica, media e arte.¹⁴

Del resto, la stessa *Snapshot Aesthetic* è da considerarsi il frutto di forme multiple di ibridazione culturale. Se infatti si va oltre etichette come *fotografia grunge*, *heroin chic*, *trash realism*, tanto in voga quanto forvianti e limitanti nel mettere, di volta in volta, in luce solo un aspetto del fenomeno, appare evidente che le sue radici affondino nella pratica fotografica amatoriale e, nello specifico, in quelle immagini raccolte negli album

¹³ Cfr. N. BARILE, *Communifashion*, in Id. e Alberto Abruzzese (a cura di), *Communifashion. Sulla moda, della comunicazione*, Luca Solella, Roma 2001, p. 72.

¹⁴ R. RADFORD, *Dangerous Liaisons: Art, Fashion and Individualism*, in «Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture», vol. 2, n. 2, 2008, p. 153.



Cover "Purple Prose" n. 5, 1994 | Foto di Wolfgang Tillmans



Wolfgang Tillmans, Like Brother Like Sister, in "i-D Magazine, 1992

capitolo 3

fotografici in grado –come manuale Kodak insegna in merito alle “story-telling pictures”– di raccontare storie sulle persone amate: storie reali, innocenti, intime, poco orchestrate, autentiche per antonomasia. Prive di pretese estetiche, le *snapshot naif* custodite negli *archivi sentimentali* della maggior parte delle case nel secolo scorso sono state infatti spesso considerate sinonimo di purezza di visione, le più veritiere tra tutte le immagini fotografiche, come ha tenuto a dichiarare Lisette Model.¹⁵ Una purezza di visione che un’intera generazione di fotografi, perseguendo nell’intento di rispondere al diktat dell’autenticità, non ha tardato a cercare di riprodurre, dotandosi di fotocamere *point-and-shoot* per catturare senza filtri i propri affetti, scene di vita di una famiglia ormai allargata, composta da amici ancor prima che da parenti. La *Snapshot Aesthetic* ha dunque preso in prestito i codici e le caratteristiche della fotografia amatoriale servendosene a livello autoriale. «Consapevolmente orientat[o] in questa direzione»,¹⁶ il lavoro degli autori qui presi in esame è infatti da considerarsi il frutto di un riciclaggio estetico, uno stile, un linguaggio, una scelta volontaria di scrittura formalmente approssimativa e sgrammaticata, in grado di instillare un senso di realtà, di vita vera, anche nel regno della fantasia e del sogno, così come era stato sino ad allora quello dei fashion magazine. Non a caso Corinne Day arriverà ad affermare: «fashion magazine had been selling sex and glamour for far too long. I wanted to instill some reality into a word of fantasy».¹⁷ Ed ecco che la nozione di *crossover* risulta calzante quanto fruttuosa per dettagliare un altro tratto peculiare dei lavori riconducibili a tale estetica: il rapporto arte-vita.

In questo senso, occorre anzitutto precisare che tale filone di ricerca non faccia altro che portare all’estremo e normalizzare un’indagine già avviata quasi un secolo prima dagli esponenti delle Avanguardie Storiche i quali, aprendo le porte dei templi dell’arte al mondo esterno, andavano rilanciando la sfera del quotidiano, abbracciandone finanche gli aspetti più banali e «non solo attraverso una semplice rappresentazione ma con una vera integrazione».¹⁸ Come evidenziano Nicholas Serota e David Ross nel corso della conversazione che apre il catalogo della mostra *Quotidiana. Immagini della vita di ogni*

¹⁵ Cfr. S. KISMARIC, E. RESPINI, op. cit., p. 26.

¹⁶ C. Marra, *Cos’è la fotografia*, Carocci Editore, Roma 2019.

¹⁷ P. GORMAN, *The story of The Face. The Magazine that Changed Culture*, Thames & Hudson, Londra 2017, p. 195.

¹⁸ T. GULDEN., J. WATKINS, N. SEROTA (a cura di), *Quotidiana. The continuity of the everyday in 20th century art*, Charta, Milano 2000, p. 14.

capitolo 3

giorno nell'arte del XX secolo, ospitata dal Castello di Rivoli all'inizio del 2000 – le radici di tale “integrazione”, di quest’apertura dell’arte che “abbraccia” la «vita delle persone che vivono il proprio tempo»,¹⁹ devono essere ricercate proprio nella fotografia. Una reintegrazione della vita nell’arte –lo si è detto, ma è bene precisarlo– che risulta praticabile anzitutto in virtù della concettualità del medium, e dunque fondata sul principio di esibizione diretta della realtà “tale e quale”, alla maniera del ready-made duchampiano. E se torniamo ancora una volta su questioni già ampiamente sviscerate, è perché è proprio sulla base di tale principio che le immagini pubblicate sulle suddette riviste, per dirla con Lipovsky,²⁰ nel corso degli anni Novanta da *chic* si sono trasformate in foto *choc*. Occorre infatti precisare che lo scandalo creato da “immagini effetto backstage” come quelle di Jurgen Teller, con modelle colte *in pose poco convenzionali* o magari una Kristen McMenamy struccata, sciatta e irriverente, completamente nuda che mostra cicatrici e lividi, sia riconducibile proprio alla suddetta *reintegrazione*, ovvero a quel “troppo reale”, in grado di evocare la *presenza viva* della vita che ha sostato di fronte all’obiettivo. Non solo. L’effetto istantanea, frutto di una forma di linguaggio che si modella –come anticipato sopra– sulle caratteristiche delle *snapshot naif*, amatoriali, sgrammaticate, sbagliate dal punto di vista formale e compositivo, magari con i tipici “occhi rossi” –diventati, solo per fare un esempio, tratto distintivo degli scatti di Terry Richardson– ha contribuito a intensificare, attraverso la loro familiarità disturbante, il grado di veridicità, di trasparenza, di evidenza di tali immagini, in definitiva il loro tasso di oscenità. Infine, occorre aggiungere, che tutti gli esponenti di tale filone di ricerca, hanno sfruttato la condizione mediale/mediativa, di protesi extrasensoriale capace di agire sul reale, di estendere il nostro rapporto con l’esterno, mediando appunto la loro relazione con il mondo.²¹ Tali autori, nel declinare le loro ricerche fotografiche in chiave performativa ed esperienziale, prima ancora di integrare la vita nell’arte, hanno integrato il medium stesso nella vita, elevandolo a strumento attraverso cui partecipare agli eventi, relazionarsi ad essi. Ed è così, attraverso quello che altro non è che un processo di normalizzazione capace di diffondere democraticamente e capillarmente l’integrazione

¹⁹ Ibidem.

²⁰ G. LIPOVESKY, *More than Fashion*, in Aa. Vv., *Chic Clicks: Creativity and Commerce in Contemporary Fashion Photography*, Hatje Cantz Publishers, Berlin 2002.

²¹ Si veda C. MARRA, *Fotografia e arti visive*, Carocci, Roma 2014, p. 232.

capitolo 3

della sfera quotidiana nelle poetiche artistiche, assistiamo all'emergere del senso dell'osceno connesso al *tutto troppo visibile* di cui parla Jean Baudrillard.

Visibilità che si fa totale anche grazie all'impiego massiccio del mezzo da parte di tali autori i quali, più degli esponenti di qualsiasi altra generazione li abbia preceduti, hanno integrato la macchina fotografica nella propria vita. Essi infatti, pur in assenza di quella convergenza tra fotocamera e telefono cellulare – quindi di quella nuova condizione materiale che, come si è già avuto modo di argomentare, da lì a qualche anno avrebbe trasformato concretamente il medium in una protesi extrasensoriale, hanno comunque e sempre il mezzo con loro e, per dirla alla maniera di Calvino, attraverso di esso recuperano tutta la realtà che passa sotto i loro occhi, da quando si svegliano a quando vanno a dormire, scattando magari una foto al minuto, per poi restituirci «un fedele e assoluto journal delle loro giornate».²² Solo per fare un esempio, può bastare il riferimento al caso di Dash Snow e Ryan McGinley, i quali, nelle loro scorribande nella Downtown di Manhattan, scattano circa dieci scatole di Polaroid al giorno e quando, dopo qualche anno, le archiviano ne escono fuori trecento volumi: come definirla se non una prefigurazione dell'acutizzazione di quella “follia del mirino” tipica dei decenni a venire? La loro folle registrazione del quotidiano sembra, infatti, anticipare quella normalizzazione del rito e quell'allargamento del campo del fotografabile che proprio a cominciare dall'ultimo decennio del Novecento si è andata via via registrando in seno alla pratica comune e che sfocerà in quel fenomeno compulsivo peculiare della “Me Generation” consistente nel fotografarsi e fotografare ogni singolo aspetto della vita per poi svelarlo, condividendolo istantaneamente attraverso apparati tecnologici capaci di fornire un *frame* al vissuto del singolo.

In quegli anni il medium fotografico è, infatti, perennemente integrato nella vita di autori come Corinne Day, Richard Billingham, Wolfgang Tillmans o Terry Richardson – giusto per citarne altri oltre ai già menzionati Dash Snow e Ryan McGinley – e, pertanto, è sempre coinvolto nelle vicende della loro quotidianità. Nient'altro che un invitato fisso, come la loro *crew* – la loro famiglia allargata costituita dalla cerchia di amici, i cosiddetti *kids* – sempre presente anch'essa. Un invitato che, sfumando definitivamente ogni confine

²² *La follia del mirino*, in «Il Contemporaneo», 30 aprile 1955, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, tomo II, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 2001.



Dash Snow, *Polaroid Wall*, anni Duemila

capitolo 3

tra l'arte e la vita, partecipa fattivamente e nel partecipare scandaglia visivamente tutto ciò che si pone di fronte al suo obiettivo, senza limiti, senza sosta, senza discrezione, allargando potenzialmente all'infinito il campo del fotografabile, per poi ipostatizzare allo stato di foto-sintesi le storie personali, intime, private, finanche antieroiiche di cui è testimone, attestando in presa diretta la veridicità del loro essere immersi nel flusso mondano. Del resto, anticipando ancora una volta pratiche che saranno peculiari dell'attuale condizione mediale, tale generazione –come finemente osservato da Federica Muzzarelli– ha assunto la fotografia, prima ancora che a strumento atto a estendere la memoria, a propulsore del senso di partecipazione a ciò che sta accadendo. Che stiano, infatti, ridendo, festeggiando il compleanno della nonna ultraottantenne, piangendo per una relazione affettiva dai risvolti violenti o per una dose di eroina di troppo, che stiano vomitando, urinando nella lettiera di un gatto, bighellonando lungo le vecchie rotaie abbandonate della West Side Line di Manhattan, accorrendo sul luogo del disastro dopo l'attacco alle Twin Towers, coccolando la figlia neonata, lavorando sul proprio set, facendo sesso sul proprio set, soffrendo per aver appena appreso di essere affetti da un tumore al cervello, sniffando, mangiando, masturbandosi a colazione a bordo di un aereo, guardando la televisione in preda ai fumi dell'alcool, andando in taxi a un party newyorkese, ballando a un rave party berlinese, presenziando al proprio vernissage, oziando a letto, facendo la doccia, rotolando sulla moquette consunta di un loft di Soho, contando l'incasso di chissà quale bisca clandestina, che stiano finanche morendo, la fotografia c'è e attesta il loro stare al mondo, nel mondo. Amplifica il loro partecipare e certifica il loro esserci, la loro presenza, nonostante tutto.²³ Nonostante l'oscena verità dei loro corpi nudi, dell'autoerotismo, degli atti sessuali in cui sono coinvolti in coppia o in gruppo, dei fluidi corporali, degli escrementi. Nonostante tutto questo e non solo questo perché, lo si è detto, l'oscenità non è più solo una questione di sesso: essa è ormai da andarsi a cercare nelle cose del mondo, in tutte le cose del mondo, che sarebbero dovute appartenere all'ordine del segreto e che, invece, voltolano in un'orgia di realismo.

²³ Per un approfondimento dei concetti di "partecipazione" e di "presenza" in relazione agli autori operativi a cavallo di millennio si veda C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, 2012 pp. 256-261). Secondo lo studioso italiano, essi sono da considerarsi concetti chiave per gli artisti degli anni Novanta, oltre che categorie fondanti della fotografia stessa e deriverebbero dalla struttura al tempo stesso materiale e concettuale del mezzo.

capitolo 3

Un'orgia svelata e rivelata dalla fotografia che, facendo sistema con il nostro sguardo educato, com'è, al voyeurismo del dettaglio infinitesimale dalla tecnologia stessa e ormai libero di posarsi su ogni cosa, non smette di divorare tutti i risvolti del quotidiano di un'intera generazione. Sia i risvolti piacevoli, magari connessi al momento della festa che eravamo già autorizzati a guardare, sia quelli spiacevoli, solitamente confinanti dietro il velo oscurante della scena privata. Eppure, come ci ricorda Dennis Cooper nel suo sincero ritratto della cultura americana degli anni Novanta vista attraverso le storie dei suoi protagonisti, non è la stessa Nan Goldin a definire “gli anni della festa” quel periodo della sua vita vissuto all'insegna di un «innocente gioco della droga [...] via via trasformato in una dipendenza assoluta, da film dell'orrore»? Ebbene sì, perché la festa, come del resto ogni momento della vita, può avere anche dei risvolti spiacevoli, finanche inquietanti oppure semplicemente banali e se non li avevamo mai visti ipostatizzati allo stato di *foto-sintesi* è perché, almeno fino a qualche decennio prima, non era legittimo immortalare tali risvolti in quanto, come ci ha insegnato Bourdieu attraverso il suo studio sociologico dedicato alla pratica comune, ad essere fotografabili erano soltanto i momenti degni di essere ricordati. Se, però, i confini tra l'arte e la vita sfumano, se la pratica artistica e quella comune aderiscono, e lo scopo non è più quello di solennizzare o ricordare tali momenti ma quello di viverli a pieno anche attraverso la fotografia, le cose cambiano. Considerevolmente. Ed ecco che allora il medium fotografico amplifica il senso di partecipazione a ciò che sta accadendo e certifica l'essere presenti nel flusso mondano, nonostante tutto. Nonostante di fronte al suo occhio meccanico si staglino i grandi esclusi dal palcoscenico dell'arte. Se è chiamato a *integrare* il mondo nell'arte presentandolo “tale e quale”, esso lo presenterà, nonostante l'oscena evidenza dei lividi, delle debolezze, dell'obesità, dell'anoressia, delle dipendenze di una nuova generazione più spensierata, più leggera che mette al bando le ideologie e sembra affrontare la pesantezza dello stare al mondo con quella stessa paradossale ironia che contraddistingue lo scatto intitolato *Ryan (Head-Butt)* del 1999, ove Ryan McGinley è immortalato dal suo fidanzato del tempo con il volto divertito e intriso del sangue di uno sconosciuto al quale avrebbe rotto il naso per aver etichettato la sua cricca “fags”, come egli stesso scriverà sulla sua pagina Tumblr. Del resto, ce lo insegna anche Baudrillard che «nell'oscenità accadono fatti gravissimi: presentare un corpo nudo può essere già brutalmente osceno, ma lo è ancor di

capitolo 3

più mostrarlo emaciato, scorticato, scheletrico» e che quando tale visibilità totale diventa insopportabile, l'unica strategia per sopravvivere è da andarsi a cercare nell'ironia, «altrimenti la trasparenza dei fatti sarebbe davvero vergognosa».²⁴

Ad ogni modo, ironia o meno, vergogna o meno, la trasparenza dei fatti sopra descritti è oscena e soprattutto, come oscenità vuole, ciò che lascia vedere è reale. Essi infatti sono *più veri del vero* e sono tratti da quei lavori autobiografici che, raccontando le storie private di un'intera generazione di artisti e fotografi di moda che ha definitivamente sfumato i confini tra l'arte, l'industria culturale e la vita, hanno puntellato tutto il corso degli anni Novanta fino agli anni Duemila inoltrati. Che si tratti dell'apripista *The Ballad of Sexual Dependency* (commovente e poetica confessione di Nan Goldin in formato slide show costantemente aggiornato, integrato con nuovi scatti, ripresi finanche dai suoi servizi di moda, ed esposto prima nei club, poi nelle gallerie di tutto il mondo nei decenni a seguire, passando per la Whitney Biennial del 1985) oppure di *The Kids Are Alright* (titolo del libro fotografico autoprodotta da Ryan McGinley contenente una selezione di immagini riprese dalla sua prima mostra e ritraenti, tra il 1997 e il 2003, se stesso e la vita della comunità di cui fa parte, *writers* e *skaters* di Downtown - Manhattan), che i nostri occhi passino in rassegna *Ray's a laugh* di Richard Billingham (al centro del quale c'è la sua famiglia, segnata dalla povertà e dall'alcolismo del padre) o ancora *The Machine* di Davide Sorrenti (racconto della notte del giorno del Ringraziamento del 1992 durante la quale, cattura il doloroso processo di purificazione del sangue cui deve sottoporsi suo fratello Davide affetto da talassemia, anch'egli promessa della fotografia di moda se non fosse stato per quella dose di eroina che lo ha portato alla morte solo qualche anno dopo) oppure, tanto per fare un ultimo esempio, che ad essere sfogliate siano le pagine di *Diary* (altra confessione per immagini di Corinne Day, in cui sono raccolte foto intime, struggenti, commoventi della sua vita privata scattate lungo tutto l'arco degli anni Novanta e, anche nel suo caso, migrate su magazine di moda come "Another") ci troviamo sempre e comunque di fronte a un'autobiografia visiva in stile diaristico. Uno stile attraverso il quale, in definitiva, va prendendo forma l'*estetica dell'osceno*, rintracciabile in questo stile volutamente eccessivo nel riportare la realtà

²⁴ J. BAUDRILLARD, *La scomparsa della realtà. Antologia di scritti*, Fausto Lupetti Editore [edizione elettronica], Bologna 2013.



Corinne Day, *Diary*, 1996

capitolo 3

“tale e quale”, nel mostrarla, o meglio, *presentarla* senza i filtri formali peculiari della *rappresentazione*. Ed è così che l'estetica *snapshot*, volutamente povera nel linguaggio, incontra il senso dell'osceno, o meglio, lo provoca attraverso un occhio tecnologico veritiero, tracotante quanto straniante. Un occhio avido che non risparmia nulla, in grado di insinuarsi nelle pieghe dell'esistenza e restituirla ai nostri occhi svelata, nella sua drammatica verità. Un occhio in grado di *penetrare* tutte le cose del mondo attraverso uno *zoom anatomico* costantemente puntato su di esse, ponendoci nella condizione di poterle osservare da vicino, troppo vicino, cogliendo una sovrabbondanza di particolari che in sua assenza non avremmo mai potuto vedere. Particolari in alta definizione, più veri del vero, come nella pornografia, ormai assurta –lo si è ampiamente scritto, ma è bene ribadirlo– a metafora dello sguardo contemporaneo sul mondo. Ed è così che, su questi diari, prende corpo la scrittura fotografica dell'osceno.

Nient'altro che *diari senza lucchetti*,²⁵ diari del tutto troppo visibile, a cui un'intera generazione affida stralci di vita vera restando in attesa che qualcuno là fuori con il proprio sguardo ne violi i segreti, come afferma la stessa Nan Goldin: «The Ballad of Sexual Dependency is the diary I let people read».²⁶ Del resto, la sua confessione per immagini ha segnato, per stessa ammissione di molti dei suoi stessi esponenti, l'intera generazione successiva. Ed è così che gli autori sopra menzionati sono andati registrando quotidianamente, o quasi, avvenimenti colti secondo la particolare prospettiva di quello che in narratologia sarebbe definito un “narratore di primo grado”, ovvero colui che racconta in prima persona una storia in cui è coinvolto. Hanno scritto, pertanto, un “racconto a focalizzazione interna”, presentando i fatti dal punto di vista di chi è integrato nella storia, di chi è presente, di chi c'è, è lì. E il medium fotografico, prolungamento del loro occhio e dei loro sensi, era lì e ha registrato tutto in quell'imperdonabile tempo reale che negli anni Duemila inoltrati caratterizzerà la narrazione *in progress* tipica di social network come Facebook e Instagram. E se all'inizio degli anni Novanta tale generazione non poteva ancora concretamente “vivere e soffrire direttamente su uno schermo”, poiché

²⁵ Cfr. C. Pompa, *Diaries Without Padlocks. Photographic Writing of the Obscene in Social Networks, Art and Fashion*, in Tolic I. (a cura di), *The Culture Fashion and Society Notebook 2017*, Bruno Mondadori, Milano 2017.

²⁶ N. GOLDIN, *The ballad of sexual dependency* [ed. or. 1986], Aperture, New York 2015.

capitolo 3

la tecnologia non le permetteva di condividere pubblicamente in tempo reale le proprie storie, che ciò sia avvenuto in differita sulle pareti di un museo, attraverso un progetto editoriale, su una rivista di moda e lifestyle o, come sarebbe accaduto da lì a poco, su un blog non fa poi troppa differenza.

Ed è così che il medium fotografico, svelando e rivelando la vita reale di artisti e fotografi di moda di cui è perennemente partecipe, porta all'emersione del senso dell'osceno. Un'oscenità che, come si è avuto modo di notare, fa capolino finanche sulle pagine patinate dei fashion magazine. A cominciare dalla fine degli anni Ottanta, infatti, immagini tacciabili di oscenità vanno facendo la loro comparsa su riviste come "i-D", "The Face", "Visionaire", "Vibe", "The avocate", "Purple", "Dazed & Confused", "Punk", "Interview" fino, come si vedrà, a occupare le pagine di Vogue, conquistando definitivamente il regno della moda. E Baudrillard, fine conoscitore e interprete della cultura del suo tempo, ci viene ancora una volta in aiuto. In quegli stessi anni, infatti, osservava: «oggi la miseria e la violenza diventano, attraverso le immagini, un leitmotiv pubblicitario: Toscani reintegra così nella moda il sesso e l'Aids, la guerra e la morte».²⁷ Eppure, non sarà solo Oliviero Toscani, con le sue campagne di denuncia, ad aprire le porte della moda alla miseria e alla violenza e soprattutto, da annoverare all'elenco non ci sono solo il sesso e l'Aids, la guerra e la morte. A violare l'immagine di moda sarà ancora una volta la sensazione di trovarsi di fronte alla presentazione della realtà "tale e quale", una sensazione in grado di usurpare l'idea di sogno, desiderio, illusione, immaginario, in anni in cui, come all'inizio degli anni Novanta, è ancora da considerarsi forte e radicata, generando quell'*epifania negativa* che si prova di fronte a immagini dal contenuto forte e, soprattutto, nuovo ai nostri occhi. Sensazione accentuata dallo stile familiare, *autentico* nel suo essere *sbagliato*, al pari delle immagini che custodiamo nei nostri album, nei nostri diari privati, nelle scatole dei tempi andati. Del resto, anche la scelta dei soggetti ritratti, spesso ingaggiati tra amici e conoscenti, ha concorso a evocare il senso di autenticità, come ad esempio negli scatti realizzati per la campagna di Spring

²⁷ J. BAUDRILLARD, *La scomparsa della realtà cit.* [edizione elettronica]



Nan Goldin, *Naked New York*, 1996

capitolo 3

Summer 1996 di Matsuda da Nan Goldin, presentati in occasione del lancio della collezione presso la Matthew Marks Gallery di New York e raccolti in un catalogo a tiratura limitata di 3500 copie, dall'emblematico titolo *Naked New York*. In quegli scatti –accanto a una giovanissima Jamie King, al pari di Kate Moss, anch'essa *heroin chic*, che quello stesso anno aveva immortalato per un servizio del New York Times Magazine– Goldin porta i suoi amici di sempre. In questo senso, scrive:

Ho portato dentro i miei amici, il mio amante, le mie muse, la mia tribù...
Queste sono le stesse persone che ho fotografato per 25 anni.
Nessun bisogno di modelli perché la gente reale indossa vestiti.
La mia gente.... età 16-53, è la mia visione di bellezza.
Ogni volta che siamo vivi è il miglior stadio della nostra vita e i miei amici sono pienamente vivi.
Un weekend di shooting a casa...
Il mio studio sulla Bowery, dove per 17 anni molti hanno vissuto.
Gli appartamenti dei miei amici, la strada, posti reali [...].²⁸

Nient'altro che una contaminazione, ancora una volta arte-vita, arte-moda, in un *crossover* improntato alla ricerca costante dell'autenticità, da considerarsi, lo si è detto, concetto chiave della *Nineties Generation*. Una contaminazione che, in definitiva, è possibile tracciare seguendo la scrittura visiva dell'osceno, ergendolo a *marker* dei legami, del rapporto osmotico e dei continui travasi posti in essere negli ultimi venti anni tra pratica comune, pratica artistica e, appunto, pratica pubblicitaria, sottolineando come le differenze di idee e poetiche si siano sempre più andate livellando. Oltre all'esempio già citato dell'apripista Nan Goldin, un caso tra tutti emblematico è quello di Corinne Day. Già nel suo *Diary*, infatti, in quegli stralci toccanti di vita vera *presentati* fotograficamente, a testimonianza di un'ibridazione radicata finanche nelle trame del quotidiano, fanno la loro comparsa personaggi che non sono poi tanto sconosciuti, e tanto meno lo saranno, al mondo della moda. C'è l'onnipresente amica di sempre Tara, ovvero la stylist Tara St Hill, c'è quell'esile Georgina che spesso fuma, spesso è nuda e magari gioca con un gatto sulla moquette sdrucita e a ben guardare è la modella Georgina Cooper, e poi c'è la piccola e timida Kate che cerca di nascondersi rannicchiandosi in un pullover

²⁸ N. GOLDIN, Y. KOBAYASHI, *Naked New York*, Catalogo a tiratura limitata per la collezione della linea Matsuda Spring / Summer 1996.

capitolo 3

oversize. Kate altri non è che la grande Kate Moss, musa di un'intera generazione, l'*heroin chic* per eccellenza, primo tra i volti più rappresentativi di quell'estetica *grunge* da occhiaie, guance scavate, trucco sbavato e corpo esile, uno stereotipo negativo che porterà finanche Bill Clinton a esprimersi in merito, definendo deplorabili tutte quelle campagne che fanno apparire "glamorous, sexy and cool" l'uso di droga. Ebbene, ora spostiamoci dalle pagine di *Diary* a quelle di *British Vogue*, precisamente sul numero di Giugno del 1993: attraverso di esse possiamo entrare direttamente nell'appartamento di Kate Moss nel quartiere Soho di Londra, dove la modella posa in biancheria intima per un servizio che sarebbe stato intitolato *Under-exposure*. Sebbene le immagini pubblicate sulla rivista siano state leggermente post-prodotte, ripulite di alcuni dettagli, come si evince se le si confronta con quelle dell'archivio di Day, la realtà dei fatti rimane la stessa. Il senso di realtà pure. Perché, anche se non sapessimo che si tratta delle amiche Corinne Day e Kate Moss, della fotografa di moda e della modella, questo servizio ci catapulterebbe comunque nello spazio privato di una camera da letto disordinata come tante, nella vita di una giovanissima adolescente dal corpo di modella, tra le sue lenzuola, le sue coperte, le sue riviste, le sue videocassette, la sua TV. Non sappiamo se i capelli scomposti e il look un po' sciatto siano stati voluti e ricercati, nemmeno se il volto un po' stanco sia stato costruito a tavolino con il trucco o sia realmente provato, non sappiamo dove finisce la realtà e inizia la finzione, ma forse non fa poi troppa differenza. Ciò che sappiamo con certezza è che il servizio fotografico possa essere annoverato alla *Snapshot Aesthetic* e pertanto il senso di oscena realtà, del tutto troppo visibile, della trasparenza totale delle cose, dell'assenza di segreti, di compromissione con la vita vera potrebbe emergere appunto grazie a uno stile, a un'estetica che, facendo «sfoggio della scarsa abilità tecnica, del fuori fuoco, delle inquadrature sbagliate, degli errori compositivi e visivi»,²⁹ rimanda a fotografie dilettantesche, amatoriali, eppure il dubbio resta, perché qui come non mai l'intreccio tra vita privata, ricerca personale e impegno nella moda si fa assolutamente inestricabile. Del resto, il potere certificatore della fotografia, derivante dal suo DNA, dall'essere concettualmente, per dirla alla Barthes, "un analogon del reale", riesce ad attestare l'accaduto anche «quando la moda si impegna nello sforzo di

²⁹ F. MUZZARELLI, *L'immagine del desiderio. Fotografia di moda tra arte e comunicazione*, Bruno Mondadori, Milano 2009, p. 39.



Corinne Day, Under-exposure, in "Vogue UK", 1993

capitolo 3

abbassamento verso la quotidianità e l'umanizzazione dei suoi scenari».³⁰ Perché tra questi scatti e quelli di *Diary* non c'è poi troppa differenza: stessa fotografa, stessa estetica, stesso soggetto ritratto, stessa intimità amicale, stessa atmosfera quotidiana, ciò che veramente cambia è il contenitore, tanto che si potrebbe sostenere che sia questo a connotare il contenuto, a determinarne il genere. È Vogue a dirci che sia una fotografia di moda, altrimenti se l'avessimo vista decontestualizzata avremmo potuto pensare di trovarci di fronte a un altro scatto ascrivibile alla ricerca personale. Ed è così che la fotografia riesce a coartare la moda nella vita, a comprometterla con il reale, poi che questa vita sia vera o simulata, che ci si trovi di fronte a una finta verità poco conta. Il senso di trasparenza che ci permette di sbirciare nel diario segreto di un'intera generazione rimane e con esso anche il senso dell'oscenità del tutto più vivibile del visibile. Nient'altro che un diario ormai senza lucchetti, per un osceno più virale che mai. Tra vita, arte e moda.

3.2 Tra reale e immaginario. La *Snapshot Aesthetic* di inizio millennio attraverso Instagram

Venticinquenne, laureata in Fine Art nel 2011 alla Central Saint Martin di Londra, artista promettente –l'anno prima è stata selezionata da Hans-Ulrich Obrist come uno dei protagonisti della generazione di YouTube– il 19 aprile 2014 Amalia approda nella città degli Angeli, delle star terrene quanto celestiali, con una valigia piena di sogni di gloria. E per circa cinque mesi affida i *frame* del suo vissuto quotidiano – tra spa e alberghi di lusso – a uno dei più potenti mezzi di cui oggi il singolo dispone per esporre se stesso e fare propaganda di sé. Una parabola durata cinque mesi tendente all'autopromozione tramite la condivisione di fotografie e brevi video sui Social Network. Perché è a Instagram – usato in pendant con Facebook– che Amalia affida il racconto per immagini delle sue aspirazioni, delle sue debolezze, della sua caduta, della sua redenzione.

³⁰ Ivi, p. 120

capitolo 3

Una parabola con un inizio all'insegna dei toni pastello, di pizzi e merletti, di kawaii nails e prodotti di bellezza, di gatti, conigli nani e adesivi di Hello Kitty, di brunch a base di pancake tempestati di fragole, panna montata e cascate di petali di rosa. Il tutto catturato da still-life che, nel flusso delle regolari condivisioni su Instagram, si vanno mescolando a selfie allo specchio e a scatti realizzati in occasione di servizi fotografici dal sapore amatoriale: nient'altro che la documentazione pedissequa tramite i-Phone dell'*ordinario sublime* di una "twee girl" aspirante "It-girl". Eppure, dopo aver troncato una storia d'amore durata tre anni, la ragazza angelicata, delicatamente sexy, lascia presto il posto a una giovane arretrante che, nell'intento di perpetuare uno stile di vita lussuoso all'insegna di borse Chanel, décolleté Valentino e orsacchiotti Burberry, si trasforma in una "sugar baby" spavalda. E, al variare dello stile di vita, varia anche lo stile formale degli scatti condivisi sui suoi profili social. La patina color pastello, scatto dopo scatto, lascia spazio a filtri dai toni più saturi e drammatici fino ad essere completamente eliminata nelle foto in *snapshot style*, non curate esteticamente. La narrazione per immagini sembra, infatti, farsi via via meno costruita e sofisticata, sempre più intima e istintiva. Il desiderio impulsivo di parlare di sé, anche dei risvolti più privati della sua esistenza, la porta a esporre alla luce cruda delle vetrine online anche i suoi seni bendati dopo l'intervento di mastoplastica additiva a cui si è sottoposta, evento raccontato *in progress* come testimoniano le foto condivise tra il 10 e il 18 luglio, precedenti e successive all'operazione. Sempre più ammiccante, sempre più ambigua, Amalia pubblica foto in cui esibisce orgogliosa banconote da cento dollari, quella che sembra essere proprio cocaina pronta all'uso e una pistola. Una parabola discendente che raggiunge il suo vertice quando tocca il fondo. Il crollo psico-fisico è prontamente documentato attraverso vari selfie che immortalano un volto pallido e scavato, con occhi cerchiati da occhiaie, divenuto rosso e gonfio, quasi deforme, nei due brevi video dell'8 agosto che documentano impietosi una crisi di pianto a cui sembra non esserci rimedio alcuno. La "twee girl" si è trasformata lentamente in una "heroin chic". E come ogni "heroin chic" che si rispetti Amelia si scusa con i suoi follower e va in rehab. Poi la risalita. Il 18 agosto Amalia è tornata a casa, il suo stile di vita è nuovamente cambiato. È tornata ad essere la ragazza della porta accanto, che ha ritrovato se stessa grazie al supporto della famiglia e degli amici di sempre. Colazioni salutari, tisane, palestra e

capitolo 3

meditazione: gli scatti che si susseguono raccontano la redenzione di una “bad girl “che ha rischiato di rovinare per sempre la sua carriera – sin dai primi post dedicati alla sua esperienza a Los Angeles alcuni galleristi e critici d’arte le hanno intimato di smettere perché la sua condotta inopportuna avrebbe incrinato per sempre la sua credibilità. Ma Amalia ha presto ritrovato il suo centro in una vita semplice, fatta di affetti e wellness. Il 10 settembre vola verso Istanbul e non è sola. Con lei c’è il suo nuovo fidanzato. Ed è finalmente felice. Un’*happy end* degno di una commedia di Hollywood. Del resto, come in ogni commedia che si rispetti, la storia appena narrata è pura finzione, sebbene paradossalmente la sua protagonista sia reale e interpreti se stessa.

La protagonista di questa storia dai tratti familiari, una storia come tante, è, infatti, Amalia Ulman, una giovane artista argentina che, durante una lunga e noiosa degenza causata da un incidente in autobus, ha progettato nei minimi particolari la performance virtuale sopra descritta, intitolandola *Excellences & Perfections* e affidandola interamente alla mediazione di 174 fotografie e 12 brevi video, regolarmente condivisi sui suoi canali Instagram e Facebook nell’arco di tempo compreso tra il 19 aprile e il 19 settembre del 2014.³¹ Un lavoro che si è intenzionalmente scelto di riportare nel dettaglio, poiché fornisce un’occasione per riflettere sulle vicende del medium fotografico a cavallo di millennio, sul suo statuto, sui suoi usi e sulle sue funzioni, analizzati in relazione ai generali svolgimenti della cultura visuale e allo specifico rapporto con le tecnologie digitali e i Social Media. Non solo. Al di là degli accavallamenti e degli incroci espliciti tra pratica fotografica sociale e quella artistica progettati da Amalia Ulman, il ciclo offre spunti assai interessanti per l’approfondimento di quell’inedito *crossover* che in questa sede andiamo indagando. *Excellences & Perfections* si configura, infatti, come una performance che oscilla tra pratica fotografica artistica e pratica fotografica sociale, nella misura in cui Amalia Ulman mette consapevolmente in atto un comportamento e una forma di linguaggio largamente sperimentati, spesso ingenuamente e senza un’effettiva

³¹ La social media performance di Amalia Ulman *Excellences & Perfections* è stata archiviata utilizzando lo strumento di archiviazione per i social media Rhizome. La parte Instagram della performance è visionabile al seguente link: [<http://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/>] [<http://instagram.com/amaliaulman>] Per una panoramica sulla performance, si veda anche: A. ULMAN, *Excellences and Perfections*, Prestel, London 2018. Si veda anche: C. POMPA, *Mythologies of the DigiSelf. The Spectacularization Daily Life in Visual Culture at the Turn of the Millennium*, in Calanca D. (a cura di), *The Culture Fashion and Society Notebook 208*, Bruno Mondadori, Milano 2018.

capitolo 3

coscienza di quanto si stia facendo, nell'esperienza comune. Se è vero che le categorie concettuali alla base delle identità del mezzo fotografico (categorie come la memoria, la presenza, la partecipazione, il mantenimento, il tempo, il possesso ecc.) si vadano delineando e prendano corpo nella cosiddetta pratica familiare – ad oggi soppiantata, in tale ruolo di incubatore di idee, da una pratica sempre più individualizzata e personalizzata – è altrettanto comprovato che sia la pratica artistica a impiegare consapevolmente e utilizzare a pieno regime tali categorie³². A conferma di tale ragionamento, Ulman si immette in un filone di ricerca *Snapshot Aesthetic*, che, come abbiamo visto nel precedente paragrafo, già agli albori del World Wide Web era andato sperimentando «un'originale esibizione della pratica fotografica in prima persona, ovvero la partecipazione in tempo reale a un'azione performativa volta a raccontare sé e le proprie esperienze in presa diretta».³³ Captando i cambiamenti tecnologici, culturali e sociali in atto, a partire dagli anni Novanta gli autori indagati nel corso delle pagine precedenti, spesso attivi sia nel campo dell'arte sia in quello della moda, hanno posto al centro della propria ricerca – anticipandole, sebbene solo in embrione, e facendosene sommi interpreti – quelle modalità comunicative del Sé che nel giro di pochi anni sarebbero divenute invalse nella pratica fotografica comune.³⁴ Facendo aderire l'arte alla vita e avvalendosi della vocazione di fondo del medium a farsi traccia di presenza quanto strumento di partecipazione nei confronti del reale,³⁵ hanno evocato quella che sarebbe diventata un'urgenza generazionale, ovvero l'urgenza – parafrasando Jean Baudrillard – di vivere e soffrire in tempo reale, direttamente su uno schermo, mediante un'operazione di doppiaggio virtuale³⁶. Le modalità del racconto autobiografico in tono diaristico affidato alla mediazione di una fotocamera da autori come Nan Goldin, Corinne Day, Wolfgang Tillmans, Juergen Teller, Mario Sorrenti, Terry Richardson sono state, infatti, adottate capillarmente nella pratica fotografica connessa al social networking.

³² C. MARRA, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi* (Milano: Bruno Mondadori, 2001), p. 1-30.

³³ F. MUZZARELLI, *L'immagine del desiderio*. p. 38-39

³⁴ Come sostenuto da Claudio Marra “è impossibile non riconoscere la capacità di alcuni autori attivi negli anni Novanta di anticipare, seppure evocandoli solo *in nuce*, fenomeni comunicativi oggi dominanti nella pratica fotografica legata al social networking”. Si veda: C. Marra, *Fotografia e pittura nel novecento (e oltre)* p. 281-290.

³⁵ Presenza e partecipazione anni Novanta. Marra, e al volo

³⁶ J. BAUDRILLARD, *Il delitto perfetto*, p. 31-40.

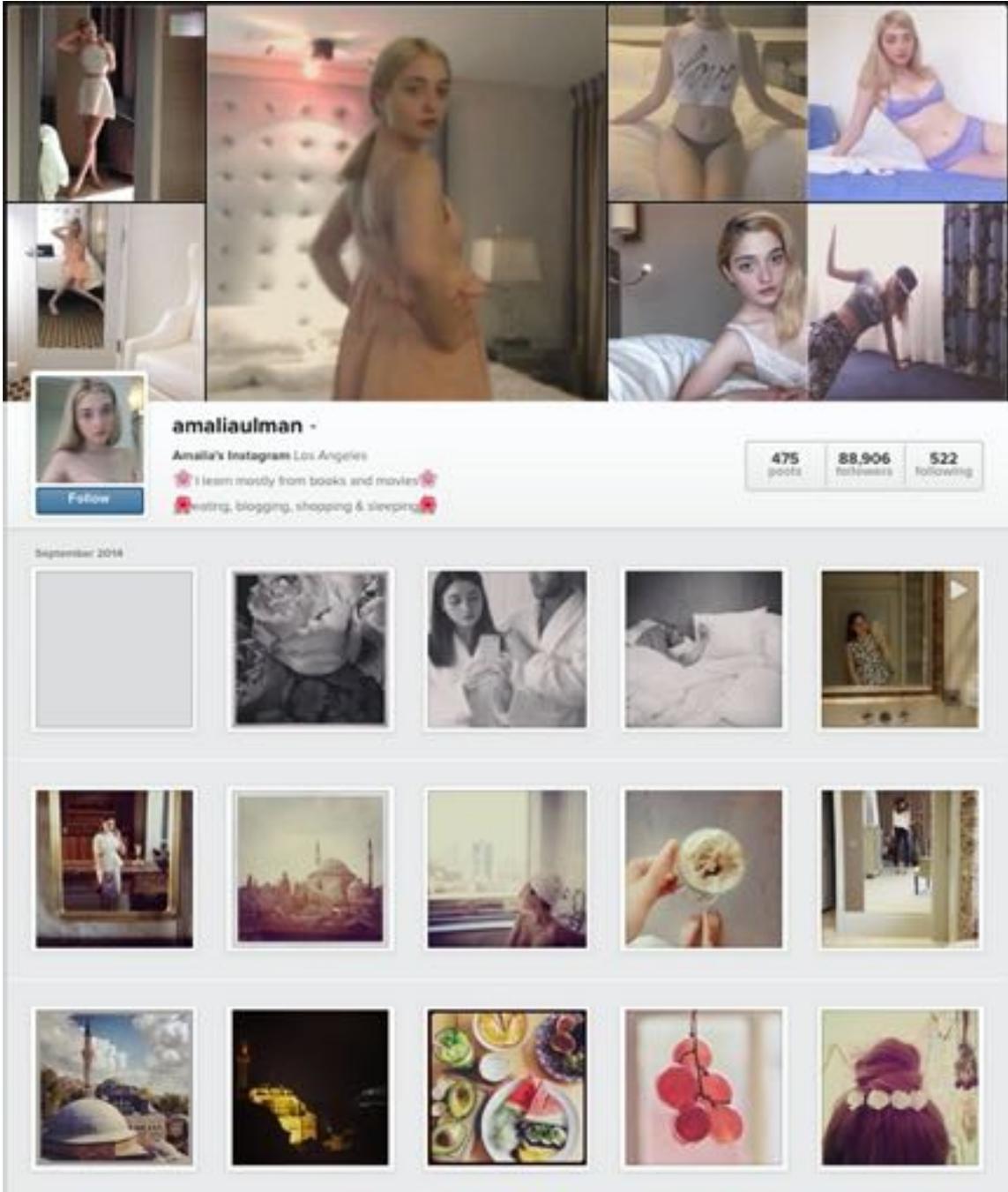
capitolo 3

Ed è così che a distanza di pochissimi anni le suddette pratiche e quella comune si sono andate livellando, quantomeno sul piano di un uso essenzialmente comportamentista ed esperienziale del medium, così impiegato nell'ambito di una narrazione *in progress* del vissuto quotidiano, che come abbiamo visto viene ormai presentato senza filtri anche tra le pagine delle riviste di moda, dove il sogno patinato si è andato via via contaminando di stralci di vita vera. Del resto, è innegabile che le nuove generazioni *digitali* siano costantemente impegnate in un esercizio fotografico sempre più performativo, fino a qualche decennio fa appannaggio quasi esclusivo della pratica artistica e, semmai, di quella di moda che da sempre nutre dall'arte linguaggi che poi contribuisce a divulgare ai più. Eppure, tali generazioni non normalizzano solo una tipologia di performatività modulata secondo il ritmo di un racconto autobiografico in modalità *snapshot*, peculiare del filone di ricerca sopra menzionato. Gli esponenti della "Me Generation"³⁷ massificano un'altra prassi operativa, già sperimentata da tutti quegli autori orientati allo sviluppo dell'immaginario, a cui conferiscono una forma visibile attraverso la fotografia. Accade così che le due prospettive di ricerca, indagate tanto nel campo dell'arte che in quello della moda, nella pratica fotografica comune dell'era digitale si vadano accavallando: la suddetta prassi comportamentista e performativa votata alla narrazione *in progress* del vissuto quotidiano va, infatti, integrando l'esperienza della finzione immaginaria. Attraverso la performance di Amalia Ulman, che ci accingiamo a indagare, è pertanto possibile mettere a fuoco un altro livello del fenomeno del *crossover* che fa da sfondo alla presente indagine.

Veniamo, quindi, a *Excellences & Perfections*, un ciclo performativo "a complicità video-fotografica" che, basandosi su una narritività contraddistinta dal marcato intreccio tra realtà e finzione, indaga i meccanismi di costruzione identitaria, autorappresentazione e presentazione ossessiva del Sé, messi regolarmente in atto, attraverso la mediazione dell'immagine tecnologica, nell'ecosistema dei social media. Una performance orientata allo sviluppo di un immaginario che *commercia* con il reale, a cui Amalia Ulman attinge nel tentativo di individuare modelli di vita femminili utili alla costruzione stereotipica della sua identità digitale, dell'*Amalia fittizia*. Ne isolerà tre, accuratamente scelti sui social network tra quelli più popolari e diffusi tra le giovani

³⁷ L'espressione "Me Generation" è mutuata da J. M. Twenge, *Generation me* (Milano: Excelsior, 2007).

capitolo 3



Amalia Ulman *Excellences & Perfections*, 2014

donne al tempo delle minuziose ricerche condotte nell'ambito del lavoro preparatorio della performance.³⁸ “Cute girl”, “sugar baby” and “life goddess”, sono questi i tre stereotipi intorno a cui è stata imperniata la costruzione e l'evoluzione del personaggio interpretato, organizzata secondo uno schema narrativo classico con tanto di inizio, *climax* e risoluzione in lieto fine. Uno schema che ha scandito la frequenza di pubblicazione dei frammenti puntualmente sottratti, attraverso la fotocamera di uno smartphone, al normale scorrere di quella che aveva tutta l'apparenza di essere vita vera. Ed è così che Amalia Ulman ha mentito per cinque mesi ai suoi follower, galleristi e critici d'arte compresi, attraverso una narrazione autobiografica in forma diaristica, regolarmente affidata a una cornice mediale che, in virtù delle sue stesse logiche, ben si adatta ad accogliere un racconto sviluppato cronologicamente e scandito da una registrazione regolare degli avvenimenti, di cui mantiene ordine e data di pubblicazione. Una cornice mediale che, dunque, si presta a fornire continui *frame* al vissuto di ognuno, a inquadrarlo, incorniciarlo ed esporlo in presa diretta, dando impulso a quella che Franco La Cecla ha definito «deriva di “albumizzazione” del presente».³⁹ Nient'altro che una vetrina di noi stessi, o ancor meglio un album in vetrina, che siamo continuamente chiamati a costruire e che sembra assolvere alla necessità di «ricerca dell'immagine del Sé, una ricerca biografizzata, come se avessimo bisogno per riconoscerci di sfogliare l'album dei nostri ritratti e dei nostri selfie».⁴⁰ E tale cornice mediale –è bene sottolinearlo– nel caso di *Excellences & Perfections* non è stata creata *ad hoc*: i profili Facebook e Instagram che hanno accolto il racconto autobiografico dell'*Amalia fittizia* sono, di fatto, quelli in uso dall'*Amalia vera*. Un racconto che si è andato, quindi, innestando e amalgamando a un flusso narrativo preesistente, connesso all'identità reale dell'artista. Elemento quest'ultimo da non sottovalutare, poiché ha concorso ad alimentare il cortocircuito di realtà e finzione, facendo sistema con quella

³⁸ È l'artista stessa ad affermare in un'intervista: “they seemed to be the most popular trends online”. Si veda: K. CADENCE, *The Instagram Artist Who Fooled Thousands*, 7 marzo 2018. Consultabile all'indirizzo [<http://www.bbc.com/culture/story/20160307-the-instagram-artist-who-fooledthousands>]

³⁹ F. LA CECLA, *Surrogati di presenza. Media e vita quotidiana*, Bèbert edizioni, Bologna 2015, p. 24.

⁴⁰ Ivi, pp. 42-43.

capitolo 3

«illusione della realtà» che, come ha finemente argomentato Francesca Alinovi, il mezzo fotografico è in grado di generare.⁴¹

L'illusione che tutto fosse stato vero, protrattasi fino a quando la stessa Ulman non ha svelato l'inganno, non è, pertanto, imputabile soltanto all'uso di un profilo personale o all'adesione a modelli comportamentali stereotipati, tipici di un immaginario "basso", terreno, calato nella realtà quotidiana, credibile perché familiare, contaminato con la cultura mainstream che attraversa trasversalmente.⁴² Sebbene uno degli scopi del lavoro, a detta della stessa artista, fosse quello di «to play with the notion of deception online» usando il linguaggio di Internet e la sua strategia fosse quella di «to rely on narratives seen online before, so people could map the content of the photographs with ease»⁴³, ciò che permette a chiunque di calarsi nei panni altrui e inscenare una *fiction* credibile sui propri profili social, prima ancora che nel tipo di contenuto pubblicato in rete è da andarsi a cercare nel medium impiegato per creare tali contenuti. I social media quando veicolano identità mediali *fictional*, irreggimentate all'interno di *script* stesi a partire dalla pluralità dei vissuti possibili, ne derogano la costruzione quanto l'attestazione di verità all'immagine tecnologica, fotografica o video non fa differenza. Come ha finemente riassunto Federica Muzzarelli in uno scritto dedicato al gioco della finzione immaginaria nei campi dell'arte e della moda:

La fotografia [...], al pari di altri strumenti tecnologici capaci per loro natura di recuperare la traccia della realtà (dunque in primis il cinema che nasce dal procedimento fotografico), offre un insostituibile ausilio alle discipline della ricerca scientifica, antropologica ecc. ma anche un impagabile trampolino di lancio per tutti quei voli fantastici e artificiali che proprio in virtù della credibilità di cui gode culturalmente la fotografia trovano in essa la seduzione del possibile, del dimostrabile, del fotografabile appunto.⁴⁴

⁴¹ F. ALINOVİ, *La fotografia: l'illusione della realtà*, in C. Marra, F. Alinovi, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, il Mulino, Bologna 1981, p. 15-25.

⁴² L'espressione "immaginario basso" è mutuata da Claudio Marra e la sua analisi della fotografia di moda; si veda C. MARRA, *Nelle ombre di un sogno. Storia e fotografia di moda*, Bruno Mondadori, Milano 2004, pp. 113-19.

⁴³ Si veda la trascrizione della terza e conclusiva panel discussion "Do You Follow? Art in Circulation", una serie di incontri organizzata da Rhizome e ICA, presenata da Rosalie Doubal e moderata da Michael Connor: [<http://rhizome.org/editorial/2014/oct/28/transcript-do-you-follow-panel-three/>]

⁴⁴ F. MUZZARELLI, *L'immagine del desiderio. Fotografia di moda tra arte e comunicazione*, Bruno Mondadori, Milano 2009, p. 142.

capitolo 3

È, dunque, grazie all'identità culturale delle immagini tecnologiche impiegate, al loro statuto di credibilità, che la Ulman ha potuto mentire al mondo intero. Sono queste che hanno coartato la finzione nel campo del possibile e del credibile. Sono le 174 fotografie e i 12 micro-video che hanno permesso all'*Amalia reale* di aderire senza soluzione di continuità all'*Amalia fittizia*. Così come crediamo si possa proporre che siano queste, le immagini tecnologiche, a rivestire un ruolo da protagonista nei processi di costruzione e racconto di quello che Mark Federman chiama *digiSelf*.⁴⁵

Volendo tirare le fila del discorso, concludiamo che per costruire un'identità mediatica fittizia e rendere credibile la sua performance immaginifica, Amalia Ulman si sia affidata *in primis* all'arcipelago dell'immagine tecnologica; che questo faccia poi sistema con le logiche e con i linguaggi di internet e dei social media, strumenti per nulla neutrali, è un dato incontrovertibile. Si è già, infatti, brevemente fatto cenno che i profili di Facebook e Instagram impiegati nel corso della performance erano quelli di Amalia Ulman, dell'*Amalia vera*, fattore che ha certamente amplificato il potere certificatore del mezzo video-fotografico. Una amplificazione che crediamo si possa ipotizzare derivi dalla natura stessa di tali social network, ovvero di essere fortemente connessi all'identità reale dell'utente. Oltre a riportarne sempre più spesso nome e cognome –è, infatti, da tempo che le politiche di Facebook vanno disincentivando l'anonimato o i cosiddetti profili fake– all'utente è richiesto di registrare tutta una serie di informazioni che, a ben guardare, in parte coincidono con quelle dei documenti di identità. Non solo. Le informazioni che lo riguardano e che regolarmente riversa su di essi vanno ben oltre la nostra data di nascita o la nostra città natale. I media, sono testimoni della nostra presenza nel mondo della quale mantengono traccia. Una presenza che mediano, catalizzano, incubano, ridefiniscono. Secondo La Cecla, «la vita “si fa viva” attraverso i media, che ne simulano la completezza, anche se si tratta di un gioco di sostituzioni»⁴⁶. Funzionano, di fatto, per sostituzione metonimica, pretendono di essere parte per il tutto, del nostro tutto. Realizzano «un desiderio di presenza “credibile”, un'illusione nel doppio senso che la parola ha in inglese: il senso

⁴⁵ *DigiSelf* è un termine introdotto da Mark Federman nei suoi scritti e adottato in sostituzione di identità digitale. Si veda: M. FEDERMAN, *McLuhan Thinking. Integral Awareness in the Connected Society*. Disponibile all'indirizzo:

[<http://individual.utoronto.ca/markfederman/IntegralAwarenessintheConnectedSociety.pdf>]

⁴⁶ F. LA CECLA, *Surrogati di presenza* cit., p. 18.

capitolo 3

dell'illusione prima ancora che il senso dell'imbroglione». ⁴⁷ Un discorso –quello relativo ai media e al loro rapporto con il concetto di presenza portato avanti dall'antropologo italiano, qui affidato alle sue parole e in parte parafrasato– valido per i media in generale, ma che si fa ancora più ficcante se applicato ai social network. Facebook e Instagram – giusto per citare solo i canali utilizzati in occasione della performance– se osservati dalla prospettiva di una delle declinazioni d'uso più diffusa tra gli utenti comuni sono «tecnologie del Sé», ⁴⁸ piattaforme programmate per esporre in tempo reale e custodire nel tempo tracce della nostra presenza nel mondo, del nostro vissuto, soprattutto a partire dalla mediazione di una fotocamera, generalmente integrata in uno smartphone, in grado di generare tali tracce. E non solo di quelle fotografiche o video. La gestione dei social network attraverso uno smartphone e le tecnologie che in esso convergono permette di registrare la nostra presenza anche in altro modo. Solo per fare un esempio Facebook è potenzialmente in grado, almeno per il momento e attraverso la tecnologia GPS, di *tracciare* i nostri spostamenti, e per giunta in tempo reale, meglio di qualsiasi passaporto. Risulta, pertanto, evidente – senza necessitare ulteriori argomentazioni – come l'amplificazione possa e abbia avuto luogo. La certificazione dell'identità fittizia delegata all'atto fotografico si è andata sommando alla patente di verità rilasciata da un contenitore atto ad accogliere ed evocare la nostra esistenza, un contenitore in grado di fornire su di noi molte più informazioni di una carta d'identità. Nient'altro che un raddoppio di credibilità, basata, dunque, sull'attendibilità e all'autorevolezza di un'*emittente* che induce a dar per vero ciò che divulga. Attendibilità e autorevolezza che crediamo almeno in parte vengano conferite alle emittenti in questione, i social network, dalla natura stessa delle immagini che queste regolarmente trasmettono, in virtù di quello che Roland Barthes definisce «effetto di realtà» ⁴⁹, ovvero quell'effetto di oggettività ed evidenza visiva culturalmente attribuito alla traccia fotografica, altrimenti definibile patente di verità. ⁵⁰ L'attendibilità e l'autorevolezza del contenuto sarebbero,

⁴⁷ Ivi, p. 10.

⁴⁸ A. MARWICK, *Status Update. Celebrity, publicity and branding in the social media age*, Yale University Press, Yale 2013.

⁴⁹ R. BARTHES, *L'effetto di reale*, in Id., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, p. 51-59.

⁵⁰ L'espressione "patente di verità" è mutuata da Claudio Marra. Si veda: C. MARRA, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale* cit., pp. 11-41.

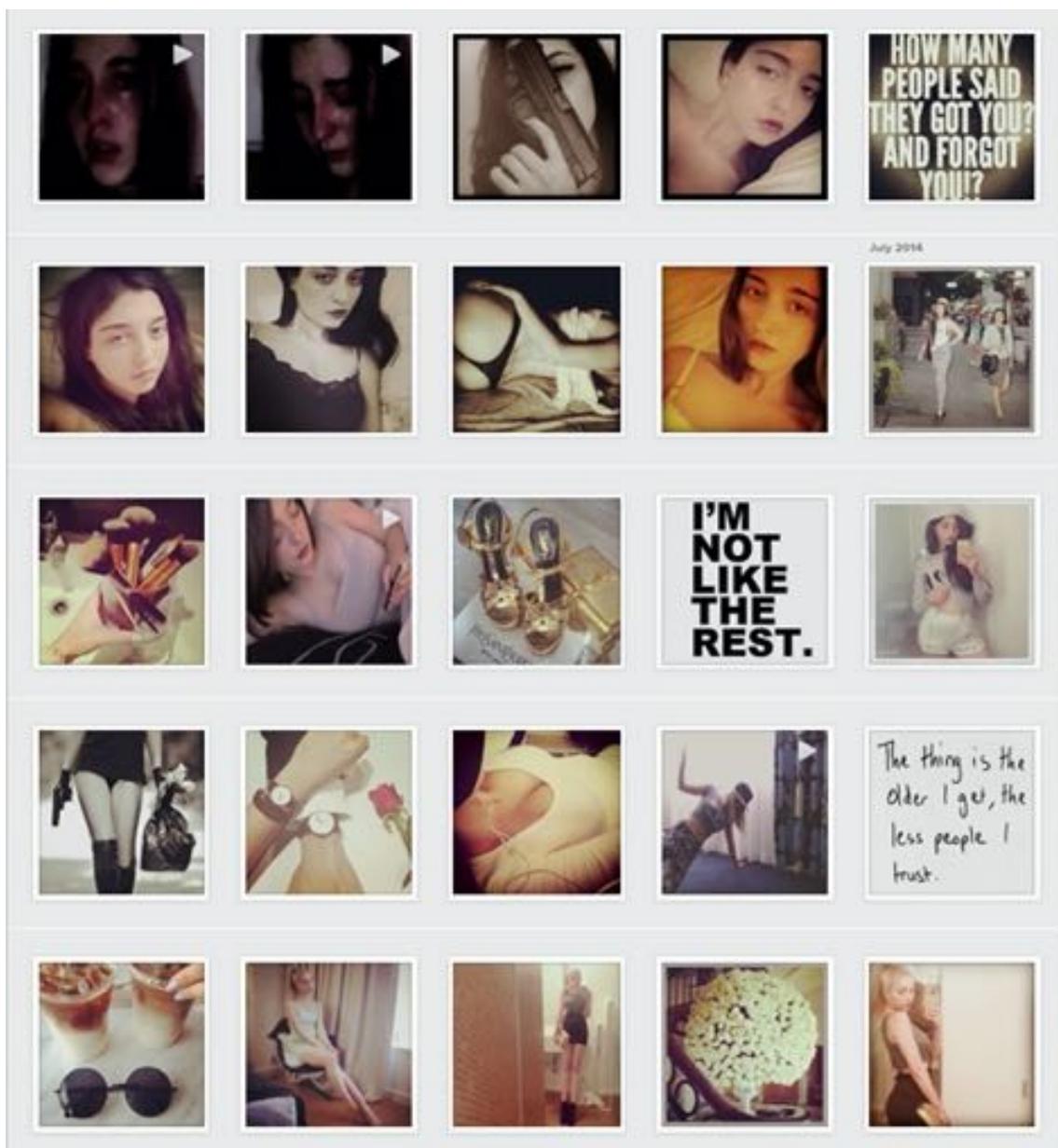
capitolo 3

in definitiva, parte attiva nella costruzione dell'attendibilità e dell'autorevolezza del contenitore. Un contenitore chiamato a custodire le nostre tracce.

Eppure – è bene essere chiari in merito – quello offerto dai Social Network al “gioco di finzione di realtà” messo in atto dalla Ulman resta sempre e soltanto un effetto di cassa di risonanza. La sua performance fotografica avrebbe potuto potenzialmente avere luogo anche in assenza dei Social Media e, concettualmente, avrebbe ottenuto lo stesso effetto di illusione della realtà. Se così non fosse, giusto per evocare alcune tra le più note esistenze puramente fotografiche generate da performance immaginarie in campo artistico, non avremmo mai conosciuto: Rose Sélavy, alter-ego di Marcel Duchamp; il dandy, l'odalisca, la zingara, il diavolo, il marinaio impersonati da Claude Cahun; i redivivi Pulcinella, Raffaello, Pinocchio, Dante, Tarzan, l'angelo dell'Annunciazione, il san Sebastiano, frutto delle continue transustanziazioni di Luigi Ontani; gli autoritratti “en travesti” di Andy Warhol; le tante ragazze americane stereotipate della classe media, modellate sulle fattezze di qualche protagonista di un B-movie e partorite da Cindy Sherman; le cyborgirl di Mariko Mori. Nient'altro che esistenze parallele che vivono proiettate nello spazio dell'illusione resa concettualmente credibile dalla fotografia. E se distanza c'è tra loro e l'*Amalia fittizia* è da andare a ricercarla nella natura dell'immaginario che nel suo caso l'atto fotografico solidifica. Più lontana dalle transustanziazioni di Ontani più vicina alle reincarnazioni di Sherman, Amalia Ulman non attinge dalla favola, dal mito, dall'iconografia artistica o cinematografica.⁵¹ L'immaginario della Ulman commercia con il reale e si è fatto sempre più “basso”, quotidiano, finanche antieroico, nella misura in cui l'Olimpo è stato corroso dalla realtà e i modelli di riferimento si sono fatti terreni.⁵² Ecco, dunque, un altro tassello utile all'inquadramento teorico di *Excellences & Perfections* quanto delle logiche di costruzione identitaria e propaganda del Sé messe in atto negli ambienti mediali che l'artista ha inteso indagare attraverso tale performance fotografica. Una delle chiavi di lettura è, infatti, da andarsi a cercare nei modelli identitari di riferimento, nello spazio di illusione in cui si proietta e nell'immaginario che sviluppa.

⁵¹ Per un approfondimento sulle poetiche dell'immaginario e i relativi autori si vedano: F. ALINOVİ, C. MARRA, *La fotografia: l'illusione della realtà* cit.; C. MARRA, *Fotografia e pittura nel novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano 2012; F. MUZZARELLI, *L'immagine del desiderio* cit.

⁵² Il riferimento è alla nozione di mitologia terrena sviluppata in E. MORIN, *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Milano 2017, p. 220-21.



Amalia Ulman *Excellences & Perfections*, 2014

Facciamo ordine: l'intento dell'artista era quello di «to experiment with fiction online using the language of the Internet»⁵³ e quindi analizzare le strategie di *self-branding* messe in atto sui social media e da essi alimentate, con il fine ultimo di «to show how easy it is to manipulate an audience through images».⁵⁴ Per raggiungere tale scopo per quattro mesi ha modellato la sua identità digitale – dunque un'identità mediata dall'immagine tecnologica, principalmente fotografica – sulle fattezze della ragazza della porta accanto, provinciale, che si trasferisce nella grande metropoli in cerca di successo. Nient'altro che un'aspirante It-girl, della quale l'artista ha accuratamente predisposto aspetto fisico, abbigliamento, psicologia e stile di vita saccheggiando gli account “cute” e “twee” delle tante “Tumblr girl”, “indie girl” o “American Apparel model” che quotidianamente seguiva sui social network. Sono questi i riferimenti identitari da cui ha preso le mosse la caratterizzazione della *versione iniziale* dell'Amalia *fittizia*. Una caratterizzazione che, seguendo l'evolversi di una sceneggiatura confezionata *ad hoc*, si è andata declinando secondo altrettanti modelli di vita e comportamento mutuati dai *miti di massa*. Per sviluppare il personaggio lungo l'asse narrativo che dalla “cute girl” porta alla “life goddess” passando per l'identificazione con una “sugar baby”, a detta della stessa artista sono stati, infatti, passati in rassegna diversi stereotipi rappresentativi della femminilità a lei coevi, tra cui due icone di stile ben precise. La prima è Amanda Bynes, promettente attrice, cabarettista e stilista statunitense, risucchiata nei «percorsi rizomatici del pettegolezzo»⁵⁵ e del giornalismo di gossip a causa della sua dipendenza dalla chirurgia plastica così come dell'abuso di alcool e droga, che ne hanno determinato l'allontanamento da Hollywood. È stata lei, una dei tanti “good kids gone bad”, a ispirare la caduta, i momenti bui e difficili posti al centro del “secondo capitolo” di questo racconto fatto di immagini nate per essere affidate agli ambienti virtuali di social networking. Il modello positivo, salvifico e di perfezione da cui si è invece tratto spunto nella terza e ultima fase della performance, la fase della riabilitazione e della felicità

⁵³ A. SOOKE, *Is this the first Instagram masterpiece?*, 18 gennaio 2016, disponibile al link: [<https://www.telegraph.co.uk/photography/what-to-see/is-this-the-first-instagram-masterpiece/>]

⁵⁴ Si veda la trascrizione della terza e conclusiva panel discussion “*Do You Follow? Art in Circulation*”, una serie di incontri organizzata da Rhizome e ICA, presenata da Rosalie Doubal e moderata da Michael Connor: [<http://rhizome.org/editorial/2014/oct/28/transcript-do-you-follow-panel-three/>]

⁵⁵ L'espressione è mutuata da P. FABBRI, *La voce è matta*, in P. FABBRI, I. PEZZINI (a cura di), *Versus, quaderni di studi semiotici*, n. 79. *Voci e Rumori: la propagazione della parola*, Bompiani, Milano 1998.

capitolo 3

ritrovata, è da andarsi a cercare in Gwyneth Paltrow e nello stile di vita salutare promosso attraverso “Goop”, blog ed e-commerce dell’attrice dedicato a diete detox, sport, meditazione, cosmetici organici.

Ed ecco che si delineano i confini del terreno in cui affondano le radici l’immaginario mediatico della performance e i miti-guida da esso generati, attraverso i quali si è cercato di dare profondità *fittizia* a quella che fino al 19 aprile del 2014 era stata un’identità digitale connessa all’Amalia *reale*, o quantomeno presunta tale. L’Amalia *fittizia* è stata, infatti, plasmata sulle fattezze di tutte quelle “Tumblr girl”, “indie girl” o “American Apparel model” che, rincorrendo lo status di celebrità, si ispirano a eroi mediali, presi a modello non solo per l’aspetto fisico, l’abbigliamento o lo stile di vita, ma anche per il comportamento da adottare sui palcoscenici online offerti dai Social Network. Nient’altro che «*modelli di cultura* nel senso etnografico del termine, cioè modelli di vita» offerti da «una nuova classe di divi»⁵⁶ in grado di alimentare le mitologie di un immaginario mediale sempre più familiare e riconoscibile su scala planetaria, universalmente condiviso, perché fortemente radicato nelle immagini messe in circolo dalle nuove tecnologie digitali in circuiti e reti ove scorre fluido, in piena leggibilità da parte di chiunque. Non più affidato al cinema come accadeva nella grande stagione del divismo affermatasi tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta, tale immaginario affonda, infatti, le sue radici nei percorsi narrativi mediatici delle esistenze celestiali e al contempo terrene, private e pubbliche insieme, famose quanto spesso difficili, dei cosiddetti *miti d’oggi*, regolarmente cannibalizzate dagli organi di informazione di massa e dal giornalismo di gossip e, ormai, sempre più spesso affidate intenzionalmente ai Social Network dai divi stessi, costantemente impegnati nell’esercizio di scrittura e autogestione della propria mitografia digitale. Il riferimento è, dunque, a quella *mitologia terrena* della quale Edgar Morin effettua una radiografia già a partire dalla fine degli anni Cinquanta, anni in cui lo studioso francese è impegnato in una riflessione sull’immaginario sociale e sulle forme che la mitologia va assumendo nella cultura di massa⁵⁷. Riflessione in grado di anticipare fenomeni e tendenze che

⁵⁶ E. MORIN, *Lo spirito del tempo* cit., p. 250-51.

⁵⁷ Si veda E. MORIN, *Lo spirito del tempo, Le star, Il cinema e l’uomo immaginario*. Per un’approfondita analisi della riflessione di Morin sull’immaginario sociale e le forme assunte dal mito nella cultura di massa si veda E. MORIN, *Lo spirito del tempo* cit. Si veda anche: E. MORIN, *The Stars*, Olivares [ed. or. 1957], Milano 1995 e E. MORIN, *Il cinema o l’uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982.

capitolo 3

caratterizzano i nostri giorni e, quindi, di supportare il percorso di analisi qui intrapreso. Morin, infatti, già ne *Lo spirito del tempo* traccia i contorni di un Olimpo inedito, umanizzato, che va moltiplicando le relazioni umane con il proprio pubblico e che in virtù di tale umanizzazione favorisce i percorsi di proiezione e identificazione. Un Olimpo non più abitato solo dalle star del cinema, *inaccessibili e sublimi*, bensì aperto ad accogliere nelle proprie dimore esponenti delle corti reali, playboy, finanche politici, la cui «vita partecipa alla vita quotidiana dei comuni mortali, i loro amori leggendari partecipano alle insidie degli amori mortali, l'umanità media prova i loro stessi sentimenti. [...] I nuovi divi sono magnetizzati sia sull'immaginario che sul reale, allo stesso tempo ideali inimitabili e modelli imitabili».⁵⁸ Una schiera di divi umanizzati, che nel corso del secondo Novecento si è andata via via allargando, accogliendo tra le proprie frange musicisti e imprenditori, top model e atleti, chef stellati e presentatori tv, fino ai neonati fashion influencer, la cui sfera privata è stata ed è regolarmente spettacolarizzata dalla stampa di massa e non solo da essa. Nell'era di Internet si va facendo largo un nuovo fenomeno: *i divi di pixel* sono paparazzi di se stessi. Non attendono che ad attribuire loro un ruolo mitologico sia l'obiettivo di un fotografo assoldato dalla stampa di gossip. È, infatti, sempre maggiore il numero di divi che rivolge verso se stesso la fotocamera del proprio smartphone per poi esporre la propria immagine in alta definizione e presa diretta alla luce delle vetrine online, gestendo così la propria mitografia oltre che offrendo ai propri follower «ricette pratiche per la vita privata».⁵⁹ Esercizio, quello della mercificazione di stralci del proprio quotidiano, praticato anche dagli utenti comuni dei social network, i quali, al pari degli idoli che imitano, mettono in atto sofisticate strategie di costruzione e storytelling delle proprie identità digitali. Non a caso, nel riferirsi al tentativo di tali utenti di espandere la propria popolarità, quantomeno nella nicchia dei propri contatti, creando sui Social Network «una versione elettronica del proprio Sé strettamente editata e controllata», oltre che costantemente aggiornata tramite condivisioni in presa diretta del proprio vissuto, Alice Marwick introduce le già citate nozioni di «micro-celebrity», «Edited Self» e «life-

⁵⁸ E. MORIN, *Lo spirito del tempo* cit., p. 150-51.

⁵⁹ Ivi, p. 130

capitolo 3

streaming».⁶⁰ Processi certamente incentivati dalle logiche che soggiacciono alle piattaforme stesse, in grado di educare gli utenti a mantenere e a gestire il Sé digitale secondo strategie di *branding* tipiche del campo del marketing, che – come anticipato nel secondo capitolo – sono ormai costantemente seguite anche dal suddetto star system, dal quale è di conseguenza possibile mutuare tanto modelli di vita quanto di autopromozione.⁶¹

Il comportamento dall’Amalia *fittizia*, plasmato a partire dal comportamento tipico degli utenti comuni dei social media, i quali a loro volta si ispirano al comportamento online di icone mediali, è, in definitiva, un comportamento divistico. È il divismo il *fil rouge* che tiene insieme questo gioco di proiezioni e identificazioni. Le pratiche di promozione identitaria delle suddette *micro-celebrità* incoraggiate, secondo Marwick, dal social web, sono, infatti, molto simili a quelle peculiari del processo che porta al raggiungimento della popolarità da parte di divi, star, idoli, miti, eroi-modello o icone di stile che dir si voglia, termini utilizzati nel corso della presente trattazione come sinonimi, «in riferimento a personaggi che si impongono mediaticamente e traggono la loro forza simbolica da parvenze visibili, da immagini [...] verso le quali si ha un atteggiamento di devozione e adorazione»,⁶² così come di emulazione. Intervenendo sulla costruzione fotografica delle moderne icone di moda, Federica Muzzarelli ha, infatti, recentemente sostenuto che la «la celebrità è un prodotto, un’estensione propria, un fenomeno tipico dell’era cine-fotografica» e con essa ha inizio.⁶³ Un’era che attraverso i suoi strumenti ha accelerato la realizzazione, la riproduzione e la divulgazione di immagini volte a solidificare identità spesso volutamente stereotipate, strategicamente costruite a partire da segni distintivi – rintracciabili in pose o in dettagli ricorrenti magari nell’abbigliamento o nel make-up –

⁶⁰ MARWICK, *Status Update* cit., p. 13. Sulla nozione di “micro-celebrity” vi veda anche: T. SENFT, *Camgirls: Celebrity and Community in the Age of Social Network*, Peter Lang, New York 2008.

⁶¹ Sui “modelli per l’auto-promozione” offerti dallo star system si veda: V. CODELUPPI, *Il divismo. Cinema, Televisione, Web*, Carocci, Roma 2017, pp. 67-69. Si veda anche: R. BROGNARA, V. CODELUPPI, *Imagineering. Costruzione dell’immagine e strategie di comunicazione*, Guerini, Milano 1993.

⁶² F. MUZZARELLI, *Moderne icone di moda. La costruzione fotografica del mito*, Einaudi, Torino 2013, p. 11.

⁶³ Sulla natura ontologicamente tecnologica della mitologia contemporanea, si veda: Edgar Morin, *Le star*, (Milano, Olivares, 1995). Sul ruolo giocato dal mezzo fotografico nella costruzione mediatica delle moderne icone di massa si veda F. MUZZARELLI, *Moderne icone di moda* cit., pp. 10-16.

capitolo 3

al fine di rendere identificabili divi o aspiranti tali.⁶⁴ Strategie e pratiche che portano alla visibilità e alla riconoscibilità su larga scala, nello spazio e nel tempo, ancora prima che la convergenza tra telefono cellulare, fotocamera, schermo e Internet offrisse ai divi un dispositivo multimediale attraverso il quale controllare in prima persona parte del processo di produzione e diffusione della propria immagine pubblica nei flussi informatici. E non solo di quella pubblica.

Ancora prima che le piattaforme social dessero un impulso alle logiche di costruzione e pubblicizzazione del sé digitale attraverso la condivisione compulsiva di contenuti legati al vissuto quotidiano, le barriere poste a proteggere la sfera privata dell'Olimpo erano già state abbattute dai mass media tradizionali. Spesso con un certo grado di complicità da parte dei divi stessi, nel corso del Novecento la stampa specializzata in gossip e cronaca rosa è, infatti, andata concentrando la sua attenzione sulla loro sfera privata, in virtù della redditività tanto della loro *dolce vita* quanto delle loro amarezze. Dalla metà degli anni Cinquanta, secondo Morin, le problematiche legate all'infelicità e all'inquietudine dei *divi moderni* sono state messe regolarmente sul mercato, in vetrina. La mitologia dell'Olimpo, che nella grande stagione del divismo cinematografico era stata associata alla felicità, è stata pian piano erosa dall'interno, bruciata dall'illuminazione a giorno della vita vissuta dai divi stessi. Un'illuminazione che non ha lasciato in ombra nemmeno il mal di vivere, anch'esso diventato una fonte di guadagno assai fruttuosa.⁶⁵ Non a caso nel saggio *Le Star* – lavoro attraverso il quale ancora una volta sono messe in campo e anticipate questioni attuali – Morin interviene sull'efficacia commerciale, cioè pubblicitaria, delle celebrità, affermando: «La star è merce totale. [...] Non c'è centimetro del suo corpo, fibra della sua anima, ricordo della sua vita che non possa essere messo sul mercato».⁶⁶ I processi di mitizzazione o – volendo citare nuovamente il suddetto filosofo e sociologo francese – di “starificazione”, gestiti attraverso il medium cine-fotografico coadiuvato dai vari strumenti di comunicazione di massa, hanno, dunque, sempre implicato un certo grado di mercificazione del sé, richiedendo la messa a punto di personalità pubblicizzabili e

⁶⁴ Si fa qui riferimento al ruolo giocato dalla moda nel processo di costruzione fotografica del mito di massa a partire dall'analisi che Federica Muzzarelli dedica al fenomeno. Si veda F. MUZZARELLI, *Moderne icone di moda* cit.

⁶⁵ E. MORIN, *Lo spirito del tempo* cit., pp. 263-65.

⁶⁶ E. MORIN, *Le star* cit., p. 137.

capitolo 3

non soltanto attraverso immagini volte a solidificare l'identità pubblica del divo di turno, bensì anche attraverso immagini in grado di accendere i riflettori sulla sua identità privata.

Nient'altro che un processo che porta alla messa a nudo della società attraverso lo svelamento della sfera quotidiana. Processo nel quale, sin dai suoi stadi aurorali, il medium cine-fotografico ha certamente svolto un ruolo attivo, se non addirittura istituyente. Lo si è detto: «l'età della Fotografia corrisponde precisamente all'irruzione del privato nel pubblico, o piuttosto alla creazione di un nuovo valore sociale, che è la pubblicità del privato: il privato viene consumato come tale, pubblicamente».⁶⁷ Siamo, pertanto, di fronte a un aspetto che apparterebbe da sempre al DNA del linguaggio fotografico. Aspetto assai interessante per il quale si potrebbe perfino rivendicare il primato del mezzo, anche in virtù della sua primogenitura sugli altri “media dell'immagine”, nel dare impulso alla “cultura della visibilità compiuta” distintiva dell'attuale “società trasparente”.⁶⁸ In tale prospettiva, dunque, il mezzo fotografico ha certamente giocato un ruolo decisivo nella legittimazione sociale della sfera intima in contesti aperti allo sguardo di un pubblico allargato, ancor prima che le tecnologie elettroniche contribuissero ad accelerare tale processo.⁶⁹

Oggi, inoltre, attraverso il *diluvio*⁷⁰ di immagini condivise che, inondando i nostri schermi, quotidianamente ci travolge, assistiamo alla costante profanazione, tanto da

⁶⁷ R. BARTHES, *La camera chiara* [ed. or. 1980], Einaudi, Torino 2003, p. 99.

⁶⁸ Il riferimento è alla “cultura della visibilità” di cui scrive Fulvio Carmagnola, secondo il quale «la società postindustriale si presenta come dominio del visibile»; a tal proposito si veda F. CARMAGNOLA, *La Visibilità. Per un'estetica dei fenomeni* complessi, Guerini e Associati, Milano 1989, p. 23. Lo studioso erge, infatti, la visibilità a bisogno e ideologia della postmodernità, definendola «una forma di “estetica diffusa” [...] legata ai processi di informatizzazione, alle comunicazioni di massa e alla dilatazione della sfera dei consumi» (ibidem). Relativamente alla società trasparente, si vedano, invece, G. VATTIMO, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 1989 e B. HAN, *La società della trasparenza*, Nottetempo, Roma 2014.

⁶⁹ Se osservato alla luce dell'influenza che i media esercitano sui comportamenti sociali e dei cambiamenti che determinano, tale processo di svelamento della vita privata è stato certamente incentivato dai media elettronici. Processo già registrato agli inizi degli anni Novanta del secolo scorso da Meyrowitz, secondo il quale: «la maggior parte dei media elettronici trasmettono anche espressioni personali [...] rendono pubblica un'intera serie di informazioni un tempo confinate alle interazioni private e rivelano informazioni che una volta venivano scambiate unicamente tra individui che si osservano reciprocamente in modo diretto e ravvicinato», a tal proposito si veda J. MEYROVITZ, *Oltre il senso del luogo. Come i media elettronici influenzano il comportamento sociale*, Baskerville, Bologna 1995, p.155.

⁷⁰ Il concetto “diluvio” legato alla “metafora dell'inondazione” è mutuato da H. BREDEKAMP, *Immagine che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina, Milano 2015, p. 5.

capitolo 3

parte dei divi quanto degli utenti comuni, della soglia del privato che porta alla ribalta, sui nuovi palcoscenici online, i risvolti banali e ordinari, fino a quelli più intimi o addirittura dolorosi, perturbanti e scabrosi della quotidianità. Una quotidianità costantemente messa in vetrina, *esposta* dietro lo schermo trasparente di uno smartphone, alla stregua di merce potenzialmente accessibile a chiunque.⁷¹ Spazi potenzialmente fruibili da chiunque nel mondo, attraverso gli schermi che ci circondano. Una nuova condizione tecnologica –quella appena descritta– che permette concretamente e attraverso un unico dispositivo multimediale alla nostra vita di avere luogo in tempo reale direttamente su uno schermo e, conseguentemente, alla “esperienza umana” di essere “più visuale e visualizzata di quanto lo sia mai stata in passato”.⁷² Ci troviamo, pertanto, di fronte a tecnologie che, facendo sistema tra loro, generano visibilità e rendono potenzialmente accessibile lo *status* di celebrità, o forse l’illusione del raggiungimento di tale *status*, anche ai comuni morali.

In definitiva, nell’era degli schermi assistiamo alla diffusione capillare di un atteggiamento divistico connesso alle pratiche di costruzione e propaganda del *digiSelf*. Assistiamo, inoltre, a un allargamento del campo di ciò che è mercificabile e, quindi, esponibile agli occhi di tutti, o meglio ancora, agli occhi del proprio pubblico al fine di appagarne l’appetito voyeuristico e tenere alta l’attenzione sulle proprie emittenti personali. Emittenti, quindi, focalizzate sulla vita quotidiana dei propri gestori, i quali si ispirano a star umanizzate, anch’esse impegnate ad assecondare il bisogno vitale di perseguire obiettivi di visibilità seguendo le logiche dettate dalle nuove vetrine online. Ed ecco che il cerchio si chiude in un gioco di specchi che alimenta i rimandi tra le divinità di un Olimpo mediatico che, spettacolarizzando finanche i risvolti banali e ordinari delle loro vite notabili e straordinarie, appaiono sempre più terrene e i comuni mortali che, nel narrare il proprio vissuto quotidiano e costruire le proprie autobiografie

⁷¹ Per un’analisi approfondita della tensione tra le sfere pubblica e private e ha luogo sui social network, si veda: G. GRECO, ed., *Pubbliche intimità. L’affettivo quotidiano nei siti di Social Network*, Franco Angeli, Milano 2014. Per un ulteriore approfondimento sulla presentazione della sfera privata e sul web e la creazione di una artificiale, si veda: L. SIEGEL, *Homo Interneticus. Restare umani nell’era dell’ossessione digitale*, Piano B Edizioni, Prato, 2011. Per una panoramica sulla spettacolarizzazione della sfera privata., si veda: V. CODELUPPI, *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione della società e degli individui*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 17-21.

⁷² N. MIRZOEFF, *Introduzione alla cultura visuale*, Molteni, Roma 2002, p. 27. Sul rapporto tra esperienza umana e schermo si vedano anche S. TURKLE, *La vita sullo schermo*, Apogeo, Milano 1995; M. CARBONE, *Filosofia-schermi. Dal Cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina, Milano 2016.

capitolo 3

digitali, guardano e si ispirano alle suddette divinità nel tentativo di dare una parvenza celestiale alla consuetudine delle loro vite altrimenti ordinarie. Nient'altro che vite in preda a un movimento oscillatorio che, muovendosi tra il polo dell'ordinario e quello dello straordinario, o meglio ancora dell'extra-ordinario, tracciano i confini di una terra di mezzo, dove divinità e comuni mortali si incontrano virtualmente. Ed è in questa oscillazione perenne tra due poli opposti che reale e immaginario si vanno ibridando. “Duplice movimento” in cui “l'immaginario simula il reale, e la realtà prende i colori dell'immaginario”.⁷³

Ciò che invece appare limpido, è il risultato di questa ibridazione di linguaggi, ovvero le fughe nei territori di una *dolce vita immaginaria*, ordinaria e straordinaria insieme, sublime anche quando amara, innestata nel *continuum* di una narrazione mediale che illumina a giorno la vita quotidiana, doppiata virtualmente e affidata nel suo scorrere ai “diari senza lucchetti” messi a disposizione dalle piattaforme social. Un complicato intreccio di prospettive che la fotografia rende possibile, presentando, forse, la vita vera e al contempo certificando una vita *fittizia*, che attraverso il suddetto doppiaggio si mescolano senza soluzione di continuità. Del resto, il medium fotografico è in grado di farsi testimone incontrovertibile della realtà che ha *fisicamente* di fronte, anche quando questa è stata manipolata *ad hoc*, magari secondo le logiche di *self-branding* che ci inducono, al pari delle icone di massa imitate, a tramutarci in merce da esporre in tempo reale alla luce cruda di vetrine online. «Merce totale»⁷⁴ che, pur forse non intenzionalmente, parla lo stesso linguaggio dell'osceno.

⁷³ E. MORIN, *Lo spirito del tempo* cit., p. 73.

⁷⁴ E. MORIN *Le star*, cit. p. 72.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AV. VV.**, *Strategies. Fotografia degli anni Novanta*, Edition Oherli, Zurich 2001.
- AA. VV.**, *Chic Clicks: Creativity and Commerce in Contemporary Fashion Photography*, Hatje Cantz Publishers, Berlin 2002.
- AA. VV.**, *Live Through This: New York*, Deitch Projects, New York 2005.
- ABRUZZESE A., BARILE N.** (a cura di), *Communifashion. Sulla moda, della comunicazione*, Luca Sossella, Roma 2001.
- AGAMBEN G.**, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005.
- AGGER B.**, *Oversharing: Presentation of Self in the Internet Age*, Routledge, New York 2012.
- ALEMANI C.**, *L'informe: un percorso tra le pagine di Documents*, in «Itinera», 2002. Consultabile online: <http://filosofia.unimi.it/itiner/>
- ALINOVİ F., MARRA C.**, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, il Mulino, Bologna 1981.
- ALMANASI G.**, *L'estetica dell'osceno*, Einaudi, Torino 1974.
- AMENDOLA A., DEL GAUDIO V., TIRINO M.**, *Dell'orgia e della seduzione. Baudrillard come precursore del pensiero post-human*, in «Mediscapes Journal», n. 9, 2017.
- ARAKI N., GOLDIN N.**, *Tokyo love. Spring fever 1994*, Scalo, Zurich-Berlin-New York 1995.
- ARCAGNI S.** (a cura di), *I media digitali e l'interazione uomo-macchina*, Aracne editrice, Roma 2015.
- ARISTOTELE**, *Poetica*, Rusconi, Milano 1995.
- ARNOLD R.**, *Heroin Chic*, in «Fashion Theory. The Journal of Dress», Body & Culture, III, 3, 1999.

- *Fashion, Desire and Anxiety. Image and Morality in the 20th Century*, I.B. Tauris, London-New York 2001.

ATTWOOD F., *Mainstreaming sex: the sexualization of Western Culture*, I.B. Tauris, Londra-New York 2009.

BARILLI R., *Estetica e società tecnologica*, il Mulino, Bologna 1976.

- *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili* [ed. orig. 1991], il Mulino, Bologna 2002.

- *Informale Oggetto Comportamento, La ricerca artistica negli anni '50 e '60* [ed. orig. 1979], Feltrinelli, Milano 2006, vol. 1.

- *Informale Oggetto Comportamento. La ricerca artistica negli anni '70* [ed. orig. 1979], Feltrinelli, Milano 2005, vol. 2.

- *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

- *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze* [ed. orig. 1984], Feltrinelli, Milano 2009.

- *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005* [ed. orig. 2006], Feltrinelli, Milano 2009.

- *La narrativa europea in età contemporanea. Cechov, Joyce, Proust, Woolf, Musil*, Mursia, Milano 2014.

BAJAC Q., GALLUN L., MARCOCI R., HERMANSON MEISTER S. (a cura di), *Photography at MOMA*, The Museum of Modern Art, New York 2015.

BATAILLE G., *Informe* in «Documents», n. 7, 1929, ora in Finzi S. (a cura di), *Documents*, Dedalo libri, Bari, 1974.

- *Alluce* in «Documents», 6, 1929, ora in Finzi S. (a cura di), *Documents*, Dedalo libri, Bari, 1974.

- *L'erotismo* [ed. orig. 1957], Arnoldo Mondadori Milano, Milano 1969.

BARTHES R., *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1955.

- *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988.

- *La camera chiara* [ed. orig. 1980], Einaudi, Torino 2003.

- *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento* [ed. orig. 1967], Einaudi, Torino 2006.
- *Frammenti di un discorso amoroso* [ed. orig. 1977], Einaudi, Torino 2014.
- *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici* [ed. orig. 1953], Einaudi, Torino 2016.

BATTEUX C., *Le Belle Arti ricondotte a unico principio* [ed. orig. 1746], Aesthetica, Palermo 2002.

BAUDRILLARD J., *Della seduzione* [ed. orig. 1979], SE, Milano 2014.

- *Simulacri e impostura*, Cappelli, Bologna 1981
- *L'altro visto da sé*, Costa & Nolan, Genova 1987.
- *La trasparenza del male*, SugarCo, Milano 1991.
- *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?* [ed. orig. 1995], Raffaello Cortina, Milano 1996.
- *Parole chiave* [ed. orig. 2000], Armando Editore [edizione elettronica], Roma 2013.
- *Patafisica e arte del vedere*, Giunti, Firenze 2006.
- *Il patto di lucidità o l'intelligenza del male* [ed. orig. 2004], Raffaello Cortina Editore, Milano 2006
- *Perché non è già tutto scomparso?* [ed. orig. 2007], Lit Edizioni, Roma 2013.
- *Miti fatali*, Feltrinelli, Milano 2011.
- *La scomparsa della realtà. Antologia di scritti*, Fausto Lupetti Editore [edizione elettronica], Bologna 2013.

BAZIN A., *Che cos'è il cinema?* [ed. orig. 1961], Garzanti, Milano 1999.

BENJAMIN P., *Wolfgang Tillmans: Still Life*, Harvard University Art Museum, Cambridge 2002.

BENJAMIN W., *Piccola storia della fotografia* [ed. orig. 1931], Abscondita, Milano 2015.

- *L'opera d'arte nella sua riproducibilità tecnica* [ed. orig. 1936], Einaudi, Torino 2014.
- *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012.

- BLANCHARD T.**, *Fashion & Graphics*, Collins Design, New York 2004.
- BLUMENBERG H.**, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, il Mulino, Bologna 1985.
- BREDEKAMP H.**, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* [ed. or. 2010], Raffaello Cortina, Milano 2015.
- BIASIN E., MAINA G., ZECCA F.** (a cura di), *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, Mimesis, Milano 2011.
- BOIS Y., KRAUSS R.**, *L'informe: istruzioni per l'uso* [ed. orig. 1997], Bruno Mondadori, Milano 2003.
- BOLZ N., KITTLER F.A., THOLEN C.** (a cura di), *Computer als Medium*, Wilhelm Fink, Munchen, 1999.
- BONAZZI M., CAPPÀ F.** (a cura di), *Pop Porn. Critica dell'immaginario porno*, Et al./Edizioni, Milano 2010.
- BORDONI C., SCARSELLA A.**, *Guida al grottesco*, Odoja, Bologna 2017.
- BOURDIEU P.**, *La fotografia. Usi e funzioni di un'arte media* [ed. orig. 1965], Guaraldi, Rimini 1972.
- BROGNARA R., CODELUPPI V.**, *Imagineering. Costruzione dell'immagine e strategie di comunicazione*, Guerini, Milano 1993.
- BUDGE K.**, *Objects in Focus: Museum Visitors and Instagram*, in «*Curator The Museum Journal*», vol. 60, n. 1, 2017.
- BURNES A.**, *New ways of looking: self-representational social photography in museums*, in a cura di Stylianos-Lambert T. (a cura di), *Museums and Visitor Photography: Redefining the Visitor Experience*, Museums Etc, Boston 2016.
- BURNETT ABRAMS N.** et al. (a cura di), *Ryan McGinley: The Kids Were Alright*, Skira Rizzoli, Milano 2017.

BUTAZZI G., MOTTOLA MOLFINO A., *La moda italiana. Dall'antimoda allo stilismo*, Edizioni Electa, Milano 1986.

CALVINO I., *L'avventura di un fotografo*, in Id., *Gli amori difficili*, Feltrinelli, Milano 1992.

- *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* [ed. orig. 1988], Mondadori, Milano 2016.

- *La follia del mirino*, in «Il Contemporaneo», 30 aprile 1955, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, tomo II, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 2001.

CAMBI F., DI BARI C., SARSINI D., *Il mondo dell'infanzia. Dalla scoperta, al mito, alla relazione di cura. Autori e testi*, Apogeo, Milano 2012.

CAPUCCI P.L., *Realtà del virtuale. Rappresentazioni tecnologiche, comunicazione, arte*, Editrice CLUEB, Bologna 1993.

CARBONE M., *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina, Milano 2016.

CARMAGNOLA F., *La visibilità. Per un'estetica dei fenomeni complessi*, Guerini e Associati, Milano 1989.

CASATI R., *Prima lezione di filosofia* [ed. orig. 2011], Laterza, Bari 2017

CASETTI F., *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.

CASTELS M., *Galassia Internet* [ed. orig. 2001], Feltrinelli, Milano 2002.

CELANT G. *Fotografia maledetta e non*, Feltrinelli, Milano 2015.

CLARK L., *Tulsa*, Lustrum Press, New York 1971.

- *Teenage Lust*, Meridien Gravure, Meridien 1983.

- *The perfect childhood*, Scalo, Zurich-Berlin-New York 1995.

CLARK L. et al., *Kiss the Past Hello*, Luhring Augustine Gallery/Simon Lee Gallery, New York/London 2010.

CLETO F., *Fuori scena. Gli anni Zero e l'economia culturale dell'osceno*, ECIG, Genova 2014.

CODELUPPI V., *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società* [ed. orig. 2007], Bollati Boringhieri, Torino 2016.

- *Tutti divi. Vivere in vetrina*, Laterza, Bari 2009.

- *La società dello spettacolo di Debord: verso lo spettacolare integrato*, in "H-ermes. Journal of Communication", vol. 5, pp. 75-84, 2015.

- *Il divismo. Cinema, televisione, web*, Carocci, Roma 2017.

CODELUPPI V., GUADAGNINI W., *Legami, intimità, relazioni, nuovi mondi*, Gli Ori, Pistoia 2019.

COLOMBO F., *Ombre sintetiche. Saggio di teoria dell'immagine elettronica* [ed. or. 1990], Liguori, Napoli 1995.

COMETA M., VACCARO S. (a cura di), *Lo sguardo di Foucault*, Meltemi, Roma 2007.

COOPER D., *All Ears*, Soft Skull Press, New York 1999.

CORGNATI, M., *L'opera replicante. La strategia dei simulacri nell'arte contemporanea*, Editrice Compositori, Bologna 2009.

COSTA G., *Nan Goldin*, Phaidon, London 2010.

COTTON C., *La fotografia come arte contemporanea* [ed. orig. 2004], Einaudi, Torino 2010.

- (a cura di), *Public, private, secret: on photography & the configurazion of self*, Aperture, New York 2018.

- *Imperfect Beauty. The making of contemporary fashion photography*, V&A Publications, London 2000.

CRARY J., *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo* [ed. orig. 1990], Einaudi, Torino 2013.

DAGNA S., *Lo straniamento ingenuo. Perceval le Gallois di Eric Rohmer*, in «Doctor Virtualis», n. 6, 2017.

DAHLGREN A., *Travelling Images: Looking across the borderlands of art, media and visual culture*, Manchester University Press [edizione elettronica], Manchester 2018.

D'ALOIA A., PARISI F. (a cura di), *Snapshot Culture. The Photographic Experience in the Post-Medium Age*, Vita e Pensiero, Milano 2016.

D'AMMANDO A., SPADONI M., *Lecture dell'informe. Rosalind Krauss e Georges Didi-Huberman*, Lithos, Roma 2014.

DANTO A.C., *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte* [ed. orig. 1981], Laterza, Bari 2017.

DAOLIO R., *Al volo*, in R. Barilli et al. (a cura di), *Anni Novanta*, Mondadori, Milano 1991.

DAY C., *Corinne Day: Diary*, Kruse Verlag, Basel 2000.

DEBORD G., *La società dello spettacolo* [ed. orig. 1967], Massari Editore, Viterbo 2004.

DEBRAY R., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano 1999.

DE CONCILIIIS E. (a cura di), *Jean Baudrillard, o la dissimulazione del reale*, Mimesis, Milano 2009.

DE MONTAIGNE M., *Saggi*, Adelphi, Milano 1996.

DARRIEUSSECQ M., *Juergen Teller: Do You Know What I Mean*, Thames & Hudson, New York 2006.

DI BELLO P., *Women's Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers and Flirts*, in «Victorian Review», vol. 34, no. 2, 2008.

DIDI-HUBERMAN G., *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon George Bataille*, Macula, Parigi 1995.

DI MARINO B., *Hard Media. La pornografia nelle arti visive, nel cinema e nel web*, Johan & Levi Editore [edizione elettronica], Milano 2013.

DINHOPL A., GRETZEL U., KOZINETS R., *Self in Art/Self as Art: Museum Selfies as Identity Work*, in «*Front. Psychol*» vol.8, n. 731, 2017.

DONI M. (a cura di), *Disgusto e desiderio. Enciclopedia dell'osceno*, Medusa, Milano 2015.

DORFLES G., *Nuovi riti, nuovi miti* [ed. orig. 1965], Skira, Milano 2003.

DUBOIS P., *L'atto fotografico* [ed. or. 1983], QuattroVenti, Urbino 1996.

ECO U., *Le poetiche di Joyce. Dalla "Summa" al "Finnepans Wake"*, Bompiani, Milano 1966.

- *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* [ed. orig. 1962], Bompiani, Milano 1997.

- *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* [ed. orig. 1964], Bompiani, Milano 1997.

ESPY BURNS V., *VIVID: Intense Images by American Photographers*, Federico Motta, Milano 1993.

FABBRI F., *Lo zen e il manga. Arte contemporanea giapponese*, Bruno Mondadori, Milano 2009.

- *Il buono il brutto il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2011.

- *L'orizzonte degli eventi. Gli stili della moda dagli anni Sessanta ad oggi*, Atlante, Bologna 2013.

FAMELI P., *Esperienza come forma. Le poetiche del comportamento in Italia negli anni Sessanta*, Bononia University Press, Bologna 2019.

FEDERMAN M., *McLuhan Thinking – Integral Awareness in the Connected Society*. Consultabile all'indirizzo: <http://individual.utoronto.ca/markfederman/IntegralAwarenessintheConnectedSociety.pdf>

FOUCAULT M., *Follia e psichiatria. Detti e scritti 1957-1984*, Cortina Raffaello, Milano 2006.

FONTCUBERTA J., *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia* [ed. orig. 2016], Einaudi, Torino 2018.

FORMENTI C., *Incantati dalla rete. Immaginari, utopie e conflitti nell'epoca di Internet*, Raffaello Cortina, Milano 2000.

FORNASARI A., *Social Privacy. Informare, comunicare, educare ai tempi del web 3.0*, in «Mondo Digitale», anno XVI, n. 71, 2017.

FOSTER H., *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* [ed. orig. 1996], Postmedia, Milano 2006.

GABBANI C., *Epistemologia, straniamento e riduzionismo*, in «Annali del Dipartimento di Filosofia» (Nuova Serie), vol. XVII, pp. 95-143, Firenze University Press, Firenze 2011.

GAENSHEIMER S., VON OLFERS S. (a cura di), *Not in fashion. Photography and fashion in the 90s*, Keber Verlag, Berlin 2010.

GIACOBBE L., *Intenzionalità e interpretazione: la teoria di Arthur C. Danto e la (s)materializzazione dell'opera d'arte*, in «Palinsesti», vol. 1, n. 1, 2011.

GILARDI A., *Storia della fotografia pornografica*, Bruno Mondadori, Milano 2002.

GINZBURG C., *Occhiali di legno. Nuove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998.

GOFFMAN E., *La vita quotidiana come rappresentazione* [ed. orig. 1959], il Mulino, Bologna 2016.

GOLDIN N., *The other side*, Cornerhouse Publications, Manchester 1993.

- *I'll be your mirror*, Whitney Museum of Art/Scalo, New York/Zurich 1996.

- *The ballad of sexual dependency* [ed. orig. 1986], Aperture, New York 2015.

- *Il giardino del Diavolo*, Phaidon, London 2003.

GOLDIN N., CRUMP J., *Variety: photography by Nan Goldin, from the Film by Bette Gordon*, Skira Rizzoli, New York 2009.

GOLDIN N., KOBAYASHI Y., *Naked New York*, Catalogo a tiratura limitata per la collezione della linea Matsuda Spring / Summer 1996.

GRANATA P., *Arte, estetica e nuovi media. "Sei lezioni" sul mondo digitale*, Fausto Lupetti Editore, Bologna 2015.

GREENFIELD-SANDERS T., *30 Porn-star portraits*, Bulfinch Press, New York-Boston 2004.

GULDEN T., WATKINS J., SEROTA N. (a cura di), *Quotidiana. The continuity of the everyday in 20th century art*, Charta, Milano 2000.

GUNTHER A., *L'immagine condivisa. La fotografia digitale* [ed. orig. 2015], Contrasto, Roma 2016.

HAN B., *La società della trasparenza* [ed. orig. 2012], notttempo, Roma 2014.

- *Nello sciame. Visioni del digitale*, Nottetempo, Roma 2015.

HANCOCK J.H., JOHNSON-WOODS T., KARAMINAS V., *Fashion in Popular Culture. Literature, Media and Contemporary Studies*, Intellect Books, Bristol 2013.

HANSON D., *Terryworld*, Taschen, Koln 2008.

KANT I., *Critica della capacità di giudizio* [ed. orig. 1790], BUR, Milano 1995.

KISMARIC S., RESPINI E., *Fashioning fiction in photography since 1990*, The Museum of Modern Art, New York 2004.

KRACAUER S., *Film: ritorno alla realtà fisica*, il Saggiatore, Milano 1962.

KRAUSS R., *Teoria e storia della fotografia* [ed. orig. 1990], Bruno Mondadori, Milano 2006.

- *Note sull'indice, Parte II* [ed. orig. 1977], Fazi, Roma 2007.

KRISTEVA J., *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 1981.

LEVINE B., SNYDER S., *Snapshot Chronicles. Inventing the American Photo Album*, Princeton Architectural Press/Reed College, New York/Portland 2006.

LYNGE-JORLÉN A., *Niche fashion magazines. Changing the Shape of Fashion*, I.B. Tauris, London 2017.

LEPORI P., *Obscenity is joyous. Il ritorno del rimosso sulla scena occidentale*, in Doni M., (a cura di), *Disgusto e desiderio. Enciclopedia dell'osceno*, Edizioni Medusa, Milano 2015.

LIPPI S., *Trasgressioni. Bataille, Lacan, Orthotes*, Nocera 2019.

LA CECLA F., *Surrogati di presenza. Media e vita quotidiana*, Bebert, Bologna 2015.

MAFFESOLI M., *Fenomenologie dell'immaginario*, Armando Editore [edizione elettronica], Roma 2013.

MANOVICH L., *Il linguaggio dei nuovi media* [ed. orig. 2001], Olivares, Milano 2016.

- *Instagram and Contemporary Images*, consultabile all'indirizzo http://manovich.net/content/04-projects/151-instagram-and-contemporary-image/instagram_book_manovich_2017.pdf

MARRA C., *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia senza combattimento* [ed. orig. 1999], Bruno Mondadori, Milano 2004.

- *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2001.

- *Collezionando fotografie, cosa collezioniamo?*, in Lucas U. (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 20. L'immagine fotografica 1945-2000*, Einaudi, Torino, 2004.

- *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

- *Nelle ombre di un sogno. Storia e idee della fotografia di moda* [ed. orig. 2004], Bruno Mondadori, Milano 2009.

- *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, 2012.

- *Fotografia e arti visive*, Carocci, Roma 2014.

- *Che cos'è la fotografia*, Carocci, Roma 2017.

MARWICK, A., *Status Update. Celebrity, publicity and branding in the social media age*, Yale University Press, Yale 2013.

MASCIO A., *Io porn. Il protagonismo pornografico in Internet*, in Capecchi S., Ruspini E. (a cura di), *Media, corpi, sessualità. Dai corpi esibiti al cybersex*, Franco Angeli, Milano 2009.

MAZZOCUT-MIS M., *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Le Monnier, Firenze 2009.

MCLUHAN M., *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società moderna* [ed. orig. 1964], Net, Milano 2002.

- *La galassia Gutenberg* [ed. orig. 1962], Armano Editore, Milano 2011.

MCNAIR B., *Streaptease Culture. Sex, media and the democratisation of desire*, Routledge, London - New York 2002.

MENDUNI E., *Fotografia prima e dopo: rotture e continuità intorno alla svolta digitale*, in D'Aloia A., Parisi F. (a cura di), *SNAPSHOT CULTURE The Photographic Experience in the Post-Medium Age*, Vita e Pensiero, Milano 2016.

MENDUNI E., MARMO L. (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XII secolo*, RomaTre-Press, Roma 2018.

MEY K., *Art and Obscenity*, I.B. Tauris, London 2006.

MEYROVITZ J., *Oltre il senso del luogo. Come i media elettronici influenzano il comportamento sociale*, Baskerville, Bologna 1995.

MIRZOEFF N., *Introduzione alla cultura visuale* [ed. orig. 1999], Molteni, Roma 2002.

- *Come vedere il mondo* [ed. orig. 2015], Johan & Levi, Monza 2017.

MORIN E., *Le star* [ed. orig. 1957], Olivares, Milano 1995.

- *Lo spirito del tempo* [ed. orig. 1962], Meltemi, Milano 2017.

- *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982.

- *Sociologia della sociologia* [ed. or. 1985], Edizioni lavoro, Roma 1986.

MUZZARELLI F., *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic*, Bruno Mondadori, Milano 2003.

- *L'immagine del desiderio. Fotografia di moda tra arte e comunicazione*, Bruno Mondadori, Milano 2009.
- *Moderne icone di moda. La costruzione fotografica del mito*, Einaudi, Torino 2013.
- *L'invenzione del fotografico: storie e idee della fotografia dell'Ottocento*, Einaudi, Torino 2014
- *From family album to snapshot style. Notes on the Aesthetics of the snapshot between art and fashion*, in Id. (a cura di), "Notebook 2015", Bruno Mondadori, Milano 2015.

NICKEL D.R., *Snapshots: the photography of everyday life, 1888 to the present*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 2001.

NICKERSON C., WAKEFIELD N., *Fashion: Photography of the Nineties*, Scalo, Zurich – London – New York 1996.

OBERST U., RENAU V., CHAMARRO A., CARBONELL X., *Gender stereotypes in Facebook profiles: Are women more female online?*, in «Computers in Human Behavior» vol. 60, pp. 559-564, Elsevier, Amsterdam 2016.

ORTOLEVA P., *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, il Saggiatore, Milano 2009.

PANOFSKY E., *La prospettiva come 'forma simbolica'*, Abscondita, Milano 2013.

PAPACHARISSI Z. (a cura di), *A Networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Networks Sites*, Routledge, London 2010.

- *Without You, I'm Nothing: Performances of the Self on Twitter*, in «International Journal of Communication», n. 6, 2012.

PARRINI F., *Carmelo Bene: il teatro dal nulla*, Clichy, Firenze 2014.

PERNIOLA M., *La società dei simulacri* [ed. orig. 1980], Mimesis, Milano 2010.

- *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino, 1998.
- *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*, Costa & Nolan, Ancona-Milano, 1999.

PETILLI P., *Bataille tra l'eros e il male*, Inaudita, Massa 2011.

PINOTTI A., SOMAINI A., *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.

POMPA C., *Diaries Without Padlocks. Photographic Writing of the Obscene in Social Networks, Art and Fashion*, in Tolic I. (a cura di), *The Culture Fashion and Society Notebook 2017*, Bruno Mondadori, Milano 2017.

- *Mythologies of the DigiSelf. The Spectacularization Daily Life in Visual Culture at the Turn of the Millennium*, in Calanca D. (a cura di), *The Culture Fashion and Society Notebook 208*, Bruno Mondadori, Milano 2018.

PONTI M.B., *Georges Bataille e l'estetica del male*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 1999.

RABBITO A., *L'onda mediale. Le nuove immagini dell'epoca della società visuale*, Mimesis, Milano-Udine 2015.

REGAZZONI S., *Pornsofia. Filosofia del pop porno*, Ponte alla Grazie, Milano 2010.

RIEMSCHEIDER B. (a cura di), *Wolfgang Tillmans*, Taschen, Koln 1995.

RIZZARELLI M., *Raccontare e coltivare il deserto. Absolutely Nothing di Giorgio Vasta e Ramak Fazel*, in «Arabeschi», n. 10, 2017.

SARTRE J.P., *L'essere e il nulla* [ed. orig. 1943], il Saggiatore, Milano 2014.

SCURATI A., *Dal tragico all'osceno: narrazioni contemporanee del morente*, Bompiani, Milano 2012.

SEFT T., *Camgirls: Celebrity and Community in the Age of Social Network*, Peter Lang, New York 2008.

SENET R., *Il declino dell'uomo pubblico* [ed. orig. 1977], Bruno Mondadori, Milano 2006.

SIGNORINI F., *Arte del fotografico. I confini della fotografia e la riflessione teorica degli ultimi vent'anni*, Editrice C.R.T, Pistoia 2001.

SIMMEL G., *Il segreto e la società segreta* [ed. orig. 1906], SugarCo, Milano 1992.

- ŠKLOVSKIJ V.**, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976.
- SKREIN C.** (a cura di), *Snapshots. The eye of the century*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004.
- SNOW D.** et al., *Dash Snow: I love you stupid!*, Distributed Art Publishers, New York 2013.
- SOMAINI A.** (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e Pensiero, Milano 2005.
- SONTAG S.**, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* [ed. orig. 1977], Einaudi, Torino 2004.
- *Stili di volontà radicale* [ed. orig. 1969], Mondadori, Milano 1999.
 - *L'immaginazione pornografica*, in *Interpretazioni tendenziose*, Einaudi, Torino 1975.
- SORCINELLI P.** (a cura di), *Gli anni del rock (1954-1977)*, Bononia University Press, Bologna 2005.
- SORRENTI M.**, *The Machine*, Edition Stromboli, Paris 2001.
- STELLA R.**, *L'osceno di massa. Sociologia della comunicazione pornografica*, Franco Angeli, Milano 1991.
- SUESS A.**, *Instagram and Art Gallery Visitors: Aesthetic experience, space, sharing and implications for educators*, in «*Australian Art Education*», vol. 39, n.1, 2018.
- SZARKOWSKI J.** (a cura di), *The Photographer's Eye* [ed. orig. 1966], The Museum of Modern Art, New York 2018.
- TARQUINI F.**, *Immagini senza segreto. Media, simulazione e rappresentazione in Baudrillard e Simmel*, in «*Mediscapes Journal*», n. 9, 2017.
- TELLER J.**, *Go-Sees*, Scalo, Zurich-Berlin-New York 1999.
- TILLMANS W.**, *If one thing matters, everything matters*, Tate Publishing, London 2003.
- *Truth study center*, Taschen, Koln 2005.

- TOFFLER A.**, *La terza ondata* [ed. orig. 1980], Sperling & Kupfer, Milano 1987.
- TRAINI S.**, *Le due vie della semiotica. Teorie strutturali e interpretative* [ed. orig. 2006], Bompiani, Milano 2010.
- TRONCY E.** (a cura di), *Juergen Teller. Touch me*, Presses Du Reel, Dijon 2011.
- TURKLE S.**, *La vita sullo schermo*, Apogeo, Milano 1995.
- TWENGE J.M.**, *Generation me*, Excelsior, Milano 2007.
- UNGARI E.**, *Immagine del disastro. Cinema, shock e tabù*, Arcana Editrice, Roma 1975.
- VATTIMO G.**, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 1989.
- VISCHER T.** (a cura di), *Wolfgang Tillmans*, Fondation Bayeler, Basel 2017.
- VON OLFERS S.** (a cura di), *NOT IN FASHION. Photography and Fashion in the 90s*, Kerber Verlag, Bielefeld 2010.
- VORILIO P.**, *Estetica della sparizione* [ed. or. 1980], Liguori, Napoli 1992.
- WALTHER T.**, *Other Pictures*, Twin Palms, Santa Fe 2000.
- WEST N. M.**, *Kodak and the lens of nostalgia*, University of Virginia Press, Charlottesville – London, 2002.
- WEINHART M., HOLLEIN M.**, *Privat/Privacy*, Distanz Verlag, Frankfurt 2012.
- WHITE L.**, *La scienza della cultura*, Sansoni, Milano 1969.
- WILLIAMS L.**, *Hard core: Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”* [ed. orig. 1989], University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1999.
- *Porn Studies: Proliferating Pornographies On/Scene: An Introduction*, in Id. (a cura di), *Porn Studies*, Duke University Press, Durham-Londra 2004.
- WOLFFLIN H.**, *Concetti fondamentali della storia dell’arte*, Neri Pozza, Vicenza 1999.

ZUROMSKIS C., *Snapshot photography. The lives of images*, The MIT Press, Cambridge
2013.