

Giovanni Gurisatti

Il delitto perfetto.

Strategie dell'immagine tra analogico e digitale

1. Il delitto senza traccia – la traccia senza delitto

Quello che l'immagine compie nei confronti della realtà è sempre un "delitto", giacché essa non solo altera, comunque, il nostro rapporto con la realtà, ma può alterare la realtà stessa, trasformandola e sostituendosi parzialmente a essa. È ciò che accade con l'immagine "analogica" – la fotografia, per esempio – nel qual caso si ha a che fare con una "derealizzazione" della realtà, che però, essendo appunto parziale, cioè necessariamente *relativa* alla realtà, lascerebbe quantomeno una traccia, un'impronta ancorché minima di realtà, la quale sarebbe in ogni caso *presente* nell'irrealtà dell'immagine, se non altro come indizio della sua stessa scomparsa. Così inteso il delitto sarebbe ontologicamente "imperfetto".

La cosa cambia tuttavia quando si ha a che fare con immagini, come quelle "digitali", in cui non solo, grazie all'altissimo sviluppo della tecnologia di manipolazione dell'immagine, il delitto può effettivamente non lasciare tracce – può cioè esistere un "delitto senza traccia" – ma può esistere una "traccia senza delitto", un'immagine della realtà avente tutte le caratteristiche dell'impronta, senza che essa sia davvero impronta di qualcosa, senza cioè che tale realtà esista o sia mai esistita: un puro prodotto di sintesi. Nella sua essenza l'immagine digitale non solo può *alterare* la realtà, come l'immagine analogica, ma può *generarla* come Realtà Integrale o Iperrealtà Virtuale, compiendo quindi un delitto ontologicamente "perfetto".

Ciò che viene "ucciso", qui, è non solo la realtà, ma l'idea stessa che, per esserci un'immagine riconosciuta come "reale", cioè indistinguibile dalla realtà, *debba* per forza esserci – e sia pure in termini residuali – una realtà a essa corrispondente, un "referente", quale che sia.

Nel *Delitto perfetto* Baudrillard mostra, con lungimiranza, la portata epocale dell'irruzione di ciò che definisce Realtà Integrale o Iperrealtà Virtuale. Nondimeno – siamo nel 1995 – egli sembra esitare ancora sulla soglia di tale passaggio. Infatti, se da un lato afferma che "viviamo in un mondo in cui la suprema funzione del segno [dell'immagine] è quella di far

scompare la realtà e di mascherare nel contempo questa scomparsa”¹ – e in ciò consisterebbe la perfezione del delitto –, dall’altro rimane legato all’idea che “*fortunatamente, il delitto non è mai perfetto*”², nella misura in cui *qualcosa* della realtà – il suo lato “illusorio”, umbratile, enigmatico, segreto – resiste ora e sempre alla vanificazione-virtualizzazione di essa nella “simulazione totale”:

Non è tuttavia certo – dice ancora – che la costellazione del segreto [della realtà come segreto] sia annientata dalla trasparenza dell’universo virtuale, né che la potenza dell’illusione sia spazzata via dall’operazione tecnica del mondo. [...] *L’illusione è comunque indistruttibile*.³

Stante il fatto che la “virtualità” dell’immagine persegue *motu proprio* l’“ambizione assoluta” di sostituirsi al mondo senza lasciare traccia di tale sostituzione, e che “questa effettuazione radicale [dell’immagine come Realtà Integrale e Iperrealtà Virtuale], se fosse condotta a termine, sarebbe l’equivalente di un delitto perfetto”, per Baudrillard resta comunque il fatto che “*per fortuna tutto ciò è letteralmente impossibile*”⁴. Tant’è che nel *Delitto perfetto* egli concepisce l’immagine – la fotografia –, se non come traccia della realtà, quantomeno come traccia della sua scomparsa, cioè come “strategia fatale” rivolta a restituire all’oggetto il suo carattere reale in quanto enigmatico, segreto, *a-lethes*. Il compito “salvifico” *estremo* dell’immagine consiste nel preservare “il momento della scomparsa” dell’oggetto, riconsegnandolo “all’immobilità e al silenzio”, cioè alla sua “alterità radicale”⁵. In definitiva vi è sempre, per Baudrillard, un “istante fotografico” in cui “l’essere più banale dà a vedere la sua identità segreta [...], la sua alterità segreta”, e in tale istante consiste “la magia oggettiva della fotografia”⁶. Ancora nel 1998 egli conferma la sua idea di una fotografia come “arte della scomparsa” e traccia della scomparsa:

occorre che questa scomparsa lasci delle tracce, che sia il luogo di apparizione dell’Altro, del mondo, dell’oggetto. [...] Fotografare non è prendere il mondo per oggetto, ma farlo diventare oggetto, riesumare la sua alterità nascosta sotto la sua pretesa realtà, [...] e fissare quest’attrazione estranea in un’immagine.⁷

¹ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?* (1995), tr. it. a cura di G. Piana, Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 9.

² Ivi, p. 11, c.n.

³ Ivi, pp. 8 e 23, cc.nn

⁴ Ivi, p. 40.

⁵ Ivi, p. 92.

⁶ Ivi, pp. 92-93.

⁷ J. Baudrillard, “Perché l’illusione non si oppone alla realtà ...” (1998), in Id., *Patafisica e arte del vedere*, tr. it. di A. Bertoli, Giunti, Firenze 2006, p. 90.

Baudrillard stesso definisce “auratica” questa dimensione della fotografia: non a caso cita Henri Cartier-Bresson, nonché il suo *alter ego* teoretico, cioè il Roland Barthes del *punctum*, inteso come traccia dell’Alterità (“figura del nulla, dell’assenza e dell’irrealtà”), contrapposto allo *studium* come contesto di Identità, di senso e di referenze⁸. Ci sembra francamente una forzatura della posizione di Barthes – per cui la fotografia è sempre traccia di una presenza forte, per quanto trascorsa –, eppure proprio questa forzatura della fotografia come traccia di una scomparsa esibisce il carattere liminare ed estremo della difesa baudrillardiana dell’immagine analogica, oltre la quale si spalanca il nulla *ab-soluto* (assolutamente sciolto, libero, indipendente da ogni vincolo di realtà) dell’immagine digitale, della post-fotografia. Nell’“immagine di sintesi”, infatti, “il reale è già scomparso”⁹, quindi essa non può – concettualmente – cogliere *nemmeno* il momento in atto (il “negativo”) della scomparsa. Baudrillard lo rileva nel *Patto di lucidità*, nel 2004, quando cioè la Rivoluzione Digitale delle immagini è ormai un fatto compiuto e di massa¹⁰:

Con il Virtuale [...] la sostituzione del mondo è totale, ne costituisce il doppio identico, il miraggio perfetto [...]. Siamo quindi passati dalla realtà oggettiva a uno stadio ulteriore, a una sorta di *ultrarealtà che pone fine alla realtà e all’illusione insieme*. [...] È il caso anche dell’immagine di sintesi, immagine digitale, costruita di sana pianta, senza referente reale, un’immagine in cui, contrariamente all’immagine analogica, *il negativo stesso è scomparso*.¹¹

Qui i toni riguardo al “delitto” sono assi meno possibilisti che in precedenza: con l’immagine di sintesi, “scaturita *ex nihilo* dal calcolo numerico e dal computer”, per Baudrillard non v’è più *alcun* referente, *nessun* reale può aver luogo, “essendo immediatamente prodotto come Realtà Virtuale”¹². Quindi nell’immagine virtuale non v’è più presa in diretta, presenza di un oggetto reale/illusorio in un istante irrevocabile, evento individuale, non v’è più *punctum*:

La produzione digitale e numerica cancella l’immagine come *analogon* [...]. L’atto fotografico [lo “scatto”] [...] scompare nel *processing* digita-

⁸ Ivi, p. 97; cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 2003², in part. pp. 28 e 43 ss.

⁹ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 92.

¹⁰ Per gli aspetti sociologici della diffusione di massa delle tecnologie digitali dell’immagine si veda Q. Bajac, *Dopo la fotografia. Dall’immagine analogica alla rivoluzione digitale* (2010), tr. it. di G. Boni, Contrasto, Roma 2011; A. Gunthert, *L’immagine condivisa. La fotografia digitale* (2015), tr. it. di G. Boni, Contrasto, Roma 2016.

¹¹ J. Baudrillard, *Il Patto di lucidità o l’intelligenza del Male* (2004), tr. it. di A. Serra, Raffaello Cortina, Milano 2006, pp. 21-22, cc.nn.

¹² Ivi, p. 81.

le e numerico. Tutto ciò porta inevitabilmente alla morte della fotografia come *medium* originale. È l'essenza della fotografia che scompare insieme all'immagine analogica. Quest'ultima testimoniava ancora di un'estrema presenza in diretta del soggetto all'oggetto. [...] Ma quando, con il virtuale, il referente scompare, riassorbito nella programmazione tecnica dell'immagine, quando non c'è più mondo reale di fronte a una pellicola sensibile [...], allora non c'è più, in fondo, rappresentazione possibile.¹³

Per Baudrillard la distinzione tra immagine digitale e immagine analogica, che decreta la “morte della fotografia”, è concettuale, e riguarda l'*essenza*, l'ontologia dell'immagine digitale, non l'*uso* “analogico” che chiunque può fare di una qualsiasi tecnologia digitale – ma su questo, ovviamente, torneremo. C'è da stupirsi quindi che vi sia stato chi – come si vedrà in seguito –¹⁴ ha equivocato sull'entità epocale della Rivoluzione Digitale, mentre altri hanno visto subito giusto: già nel 1997 Mario Costa, parlando di “fotografia digitale”, annota che in essa avviene

la perdita radicale del referente e la sua dissoluzione nella memoria di macchina: l'illusione analogica è eliminata del tutto, il rimando a una realtà qualunque si fa non essenziale, il *ça a été* di Barthes viene meno per sempre: il referente numerizzato è un referente composto comunque per sintesi e per esso valgono tutte le caratteristiche di irrealtà proprie delle immagini sintetiche; [...] le caratteristiche metamorfosanti del referente digitalizzato svelano la vocazione all'autocostituzione dell'immagine che si organizza secondo una logica a essa interna e immanente.¹⁵

Viceversa, non sembra opportuno nemmeno vedere in tale propensione dell'immagine digitale all'irreferenzialità una sorta di “ritorno” a un paradigma di tipo pittorico:

Caratterizzata dalla totale numericità degli elementi che la compongono [...] l'icona sintetica ha in comune con quella pittorica l'irrelevanza rispetto all'effettiva esistenza dell'oggetto al quale si riferisce. [...] L'immagine è così il risultato della produzione ex novo di una realtà 'artificiale' in un processo che ricorda per certi versi quello della raffigurazione pittorica.¹⁶

¹³ Ivi, pp. 81-82, c.n.

¹⁴ Si veda sotto, p. 340.

¹⁵ M. Costa, “La fotografia dalla chimica all'elettronica”, in Id., *Della fotografia senza soggetto. Per una teoria dell'oggetto tecnologico*, Costa & Nolan, Genova-Milano 1997, p. 102.

¹⁶ S. Garassini-B. Gasparini, “Rappresentare con i new media” (1993), in G. Bettetini-F. Colombo (a cura di), *Le nuove tecnologie della comunicazione*, Milano, Bompiani 1993, p. 96.

Per comprendere quindi l'*essenza* non fotografica, cioè non analogica, dell'immagine digitale – del tutto a prescindere dall'*uso* “fotografico e analogico” delle tecnologie digitali –, è opportuno riproporre qui, in estrema sintesi, un breve “ontologia” dell'immagine: pittorica, chimica, sintetica.

1.1. L'immagine pittorica: cromografia, mimesi, icona

Dal punto di vista ontologico, l'immagine pittorica

a) è una “cromo-grafia” (lat. *chromaticus*, dal gr. *chromatikos*, da *chroma*, *chromatos*, colore, e *graphie*, scrittura, disegno; *grapho*, scrivo, disegno): scrittura-del-colore. È un'immagine “pittorica” (lat. *pictor*, pittore, da *pictus*, *pingo*, *pingere*, dipingere, rappresentare con linee, disegni e colori, formare, figurare in modo bello, ingegnoso, variegato [cfr. pigmento, da *pigmentum*, colore per dipingere, materia colorante]) in quanto arte di applicare pigmenti (colori, materie colorate, “terre”) a un supporto materiale – tela, carta, muratura, legno, vetro, ecc. – con atti manuali (gesti, tocchi, azioni) tramite strumenti manuali (pennello, spatola, ecc.);

b) ha un'origine “mimetica” (da *mimesis*, imitazione). Si tratta tuttavia di una mimesi-non-imitativa, non-riproduttiva (non “fotografica”), ma meta-morfica, espressiva e ricreativa da parte del soggetto che dipinge. La cromografia pittorico-mimetica in-magina (mette-in-immagine: *ein-bildet*) il suo oggetto: lo trasmuta, trasfigura, traduce e rap-presenta in forma, in virtù dello sguardo e del gesto *selettivo e costruttivo* dell'artista;

c) ha uno statuto “iconico” (da *eikon*, immagine): fondata sull'immaginazione (*Ein-Bildungskraft*), essa, per quanto “realistica” e “somigliante” possa apparire, rimane comunque un alcunché di rap-presentativo e “sostitutivo” (uno “stare per”), cioè è in sostanza irrealistica, irreferenziale, relativamente autonoma, non ancorata in modo continuativo a una presenza oggettuale concreta.

Data l'assenza di contiguità referenziale col proprio oggetto, l'immagine pittorica “cromografica, mimetica, iconica”, implica un accesso alla realtà mediato dal soggetto, dalla sua competenza, maestria e sensibilità in grado di percepirla e tradurla in forma, con tutti i rischi che ciò comporta quanto alle interferenze e alterazioni che le intenzioni narrative, costruttive, estetiche, concettuali, ecc., dell'artista possono determinare nel rapporto tra immagine e realtà. L'immagine pittorica, per quanto somigliante possa apparire, è sempre *essenzialmente facoltativa, opzionale, discrezionale*, non ha mai valore di traccia, impronta, testimonianza, documento, prova-attestazione inoppugnabile di qualcosa che “c'è” o “c'è stato”. Ogni sua “referenzialità”, qualora pure sussista, è solo relativa (ne è la controprova l'assenza, in essa, del “caso”, del *punctum*).

1.2. L'immagine chimica: fotografia, analogia, indice

Dal punto di vista ontologico, l'immagine chimica

a) è una “foto-grafia” (gr. *phos*, *photos*, luce, e *graphie*): scrittura-della-luce, nel senso soggettivo del genitivo. È un'immagine “chimica”, in quanto la luce, illuminando l'oggetto, lascia un'impronta diretta (una “bruciatura” o “marchiatura”) su una pellicola coperta di sali-grani di alogenuro d'argento, con un immediato effetto fisico-causale di impressione, che avviene in termini di *continuità* materiale (a livello molecolare) tra due mezzi fisici;

b) ha un'origine “analogica” (gr. *ana*, uguale, e *logos*, relazione, rapporto), si basa cioè su una relazione di identità, uguaglianza, con-formità e uni-formità immediata tra oggetto e immagine. L'analogico non comporta trasformazione e metamorfosi, distacco e discontinuità tra rappresentante e rappresentato, bensì *continuità* e *contiguità semiotica* (gr. *semeion*, segno);

c) ha uno statuto “indicale” (lat. *index*, indice, indizio, segno, segno rivelatore, testimonianza), in quanto non si tratta un segno arbitrario, convenzionale, codificato, mediato (“simbolo”), e nemmeno di un segno sostitutivo, ma strutturalmente somigliante e rappresentativo (“icona”), ma di un segno che è – e non può non essere – impronta, traccia, calco, “indice” immediato dell'oggetto, in quanto possiede “punto per punto” una corrispondenza/connessione fisica con esso¹⁷. Mentre l'icona è sempre opzionale, selettiva, metamorfica, l'indice presuppone una necessità, identità e stabilità tra referente e segno.

Rispetto alla relativa autonomia e irreferenzialità dell'immagine pittorica, l'immagine chimica “fotografica, analogica, indicale” non è traduzione ma fissazione, non espressione ma impressione, non rappresentazione ma presentificazione, non è frutto di *Einbildungskraft* da parte del soggetto, ma di contiguità referenziale con il proprio oggetto, quindi non può che essere traccia, impronta, testimonianza irrefutabile e necessaria di una presenza *hic et nunc*, documento, prova-attestazione inoppugnabile di qualcosa che “c'è” o “c'è stato”. Come scrive magistralmente Barthes:

¹⁷ Cfr. C.S. Peirce, *Grammatica speculativa* (1893-1910), in *Semiotica*, a cura di M.A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia, Einaudi, Torino, 1980, pp. 139-41 e 155 ss. “L'indice è quel tipo di segno che Peirce ha chiamato anche ‘impronta’, oppure ‘traccia’, un segno che pare autoprodursi per generazione diretta dal referente, in maniera automatica, senza intervento del soggetto [...]. La fotografia analogica è certamente una fotografia indicale, dal momento che funziona sul principio dell'impronta a tratto continuo [...]” (C. Marra, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 76-77). Su ciò si veda R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia* (1990), ed. it. a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2000, pp. 73-74 e 143-44.

Chiamo ‘referente fotografico’, non già la cosa *facoltativamente* reale a cui rimanda un’immagine o un segno, bensì la cosa *necessariamente* reale che è stata posta dinanzi all’obbiettivo, senza di cui non vi sarebbe fotografia alcuna. La pittura può simulare la realtà senza averla vista. [...] Nella Fotografia [...] io non posso mai negare che *la cosa è stata là*. [...] La Referenza è l’ordine fondatore della fotografia. Il nome del noema della Fotografia sarà quindi: ‘È stato’, o anche l’Intrattabile.¹⁸

All’opposto che nell’immagine pittorica, in quella chimica la presenza incodificabile del “caso”, del *punctum*, costituisce la controprova del fatto che ogni oggetto fotografato lascia sempre sulla pellicola una traccia crono-topica indelebile della sua realtà, del tutto a prescindere dalle intenzioni “narrative”, “costruttive”, “estetiche” o “concettuali” (lo *studium*) del fotografo che la esegue.

1.3. L’immagine sintetica: digitografia, virtualità, simulacro

Dal punto di vista ontologico, l’immagine sintetica

a) è una “digitografia” (dall’ingl. *digit*, cifra, numero [dal lat. *digitalis*, da *digitus*, dito – che serviva per contare – quindi “cifra, numero”]): scrittura-*di*-cifre, di numeri, nel senso soggettivo del genitivo¹⁹. È un’immagine “sintetica”, elettronica, in quanto i dati fisici non lasciano un’impronta diretta, ma vengono registrati, trasformati, elaborati e rappresentati in forma di cariche/segnali elettrici. Questa trasposizione cifrata (quindi *discontinua e immateriale*) dell’immagine dell’oggetto consegnata all’apparecchio su supporto digitale (il monitor) avviene scomponendo la sua superficie in un numero finito di “punti”, elementi discreti, detti pixel. L’elettronica è “digitale” perché le variazioni del segnale luminoso sono campionate, disgiunte e tradotte in una sequenza numerica binaria di uno e zero;

b) ha un’origine “virtuale” (dal lat. *virtus*, carattere, capacità, virtù, forza, potenzialità [forza di ciò che è in potenza, è possibile]; virtuale come potenziale, possibile, potenzialmente possibile, che può accadere, in contrapposizione a ciò che è dato ed è effettuale, già accaduto; virtuale come realtà “altra”, potenziale, simulata, iper- o ultra-realtà), in quanto si tratta di un’immagine *essenzialmente discontinua* rispetto alla realtà. La tecnologia digitale si basa sul salto, stacco, rapporto *discreto* (lat. *discretus*, da *discernere*, separare, dividere, distinguere)²⁰ con l’og-

¹⁸ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., pp. 77-79.

¹⁹ Cfr. E. D’Amico, *Digitografie. La fotografia digitale nelle pratiche comunicative*, pref. di B. Valli, Liguori, Napoli 2008, pp. 22 ss. e 48 ss.; V. Neri, *L’immagine nel web. Etica e ontologia*, Carocci, Roma 2013, pp. 94 ss.

²⁰ Cfr. C. Marra, *L’immagine infedele*, cit., pp. 55 ss.

getto: usa segnali non continui ma a salti, le variazioni del segnale luminoso (continuo) sono campionate (rese discrete) e tradotte in linguaggio numerico. Mentre nell'immagine chimica continua ogni granulo di materia testimonia la propria necessità in quanto traccia fisica fissata, nell'immagine sintetica discreta ogni pixel reca in sé la *virtus* di infinite permutazioni. L'immagine analogica è continua-necessaria (fisica, concreta, reale), l'immagine digitale è discontinua-possibile (numerica, immateriale, virtuale);

c) ha uno statuto “simulatorio” (dal lat. *simulare*, imitare, rappresentare, riprodurre, ma anche fingere, ingannare, mentire. Simulazione sia come abilità esecutiva, sia come arte dell'imbroglio, della finzione, dello stratagemma. Inoltre la componente temporale “simul” [simultaneamente, insieme], evoca la nozione di contemporaneità, equivalenza: il *simulacrum* [immagine, fantasma, apparenza] in quanto rappresentazione finzionale/virtuale della realtà, sembra valere quanto e più della realtà stessa: “iper-realtà” e “ultra-realtà”), giacché l'immagine sintetica è potenzialmente “autonoma” (non ha bisogno di una realtà “fuori” di sé), “autocostituita” (non ha bisogno di un “referente”) e “assente” (non ha bisogno di una “presenza”).

In quanto *essenzialmente* priva di contiguità referenziale con il proprio oggetto, l'immagine sintetica sancisce definitivamente il passaggio epocale “dal probatorio al finzionale”²¹, cioè *può benissimo non* essere traccia, impronta, testimonianza irrefutabile e necessaria di una presenza *hic et nunc*, documento, prova-attestazione inoppugnabile di qualcosa che “c'è” o “c'è stato” – e questo *benché ne abbia assolutamente l'aspetto*.

2. Fenomenologia differenziale dell'immagine

Anche dal punto di vista fenomenologico, concernente le specifiche modalità di produzione, diffusione e ricezione dell'immagine, vi sono chiare differenze di concetto tra l'immagine pittorica, l'immagine chimica e l'immagine sintetica.

L'immagine pittorica (cromografia, mimesi, icona)

a) è il *prodotto* materiale della capacità espressiva, creativa, rappresentativa e immaginativa di un singolo artista, del suo sguardo selettivo e della sua manualità;

b) lo spazio di diffusione e ricezione della cromografia è uno spazio *chiuso*: l'atelier, la chiesa, il palazzo, la parete domestica – o lo spazio

²¹ G.D. Fragapane, *Punto di fuga. Il realismo fotografico e l'immagine digitale*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 23 ss.

espositivo *fisso*, il museo, la galleria (dove l'immagine viene tutelata e tenuta a debita distanza, è "intangibile": è solo *visibile*);

c) il tempo di diffusione e ricezione della cromografia, in quanto evento unico e irripetibile è il tempo *statico* dello *hic et nunc*, tempo "auratico" (a matrice culturale, rituale, magica, religiosa) della concentrazione e della contemplazione.

In definitiva, l'immagine pittorica, che è il risultato di una produzione manuale, non meccanica, da parte dell'artista, è in sé non riproducibile (se si eccettuano copie) né manipolabile, non può essere diffusa e trasmessa, se non attraverso altri mezzi (ad es. incisione, fotografia, ecc.), ma non come tale: è vincolata allo *hic et nunc*.

L'immagine chimica (fotografia, analogia, indice)

a) è il *prodotto* materiale della capacità osservativa, testimoniale e documentale del singolo fotografo, del suo colpo d'occhio e della sua abilità di scatto; in tal senso il fotografo, se paragonato al pittore, può essere inteso più come *voyeur*, osservatore, scopritore, testimone e documentarista ricettivo che come creatore immaginativo;

b) lo spazio di diffusione e ricezione della fotografia è lo spazio *aperto*, *mobile*, *ubiquo* del giornale, della rivista, del catalogo, del manuale, del manifesto, ecc. (dove l'immagine è esposta, avvicinata, non tutelata, è visibile ma anche "tangibile");

c) il tempo di diffusione e ricezione della fotografia, in quanto evento ri-producibile e ripetibile, è il tempo *dinamico* della simultaneità cronotopica, tempo anti-auratico della fruizione rapida, disincantata, distratta, istantanea, critica.

In definitiva – e tenuto conto che, dopo lo scatto, v'è il passaggio dalla pellicola impressa allo sviluppo chimico, la manipolazione del negativo, poi la stampa su supporto cartaceo, quindi fisico – la fotografia, quale risultato di una meccanica materialmente condizionata, è bensì *ri-producibile* all'infinito (non in tempo reale sincronico: c'è un lungo passaggio diacronico tra scatto, sviluppo, stampa e riproduzione in altro luogo, senza contare i tempi della trasmissione, diffusione, ecc.), ma non è *manipolabile* all'infinito, in tempo reale, né illimitatamente *trasmissibile* in tempo reale. Benché la fotografia sia (relativamente) svincolata dallo *hic et nunc*, ci sono limiti intrinseci alla sua manipolazione e trasmissione. Per di più ogni operazione di ri-producibilità, manipolabilità e trasmissibilità è accessibile solo agli addetti ai lavori, in condizioni particolari, e con una particolare competenza tecnica.

L'immagine sintetica (digitografia, virtualità, simulacro)

a) può essere *sia* il prodotto pseudo-mimetico/iconico della capacità espressiva, creativa e immaginativa di un singolo *digital artist* – che elabora digitografie come il pittore elabora cromografie –, *sia* il prodotto pseudo-analogico/indicale della capacità osservativa, te-

stimoniale e documentale di un singolo *digital reporter* – che scatta digitografie come il fotografo scatta fotografie –, *ma può essere tanto più* il prodotto puramente finzionale di un singolo *digital operator* che crea ex novo digitografie simulacrali, Realtà Integrali e Iperrealtà Virtuali al tempo stesso immaginarie ma del tutto indistinguibili dalle realtà reali;

b) lo spazio della digitografia è un iper(pseudo)spazio chiuso-e-aperto: *chiuso* (limitato), poiché tutto può avvenire nell’ambito di una stanza (un “sito”) – *aperto* (illimitato), poiché nella rete tutto può essere diffuso e fruito all’istante (in modo epidemico), e non necessita né di uno specifico luogo, né di uno specifico supporto (a parte il monitor) per essere recepito. Nel web il massimo della vicinanza estetica (visibilità, tangibilità) e il massimo della distanza estetica (invisibilità, intangibilità) si intrecciano in modo indissolubile;

c) il tempo della digitografia è un iper(pseudo)tempo, da un lato dinamico, istantaneo e simultaneo, dall’altro statico, inemendabile ed eternizzante. “Dinamico, istantaneo e simultaneo”, in quanto tutto – produzione, manipolazione, trasmissione, diffusione dell’immagine – può avvenire in *real time*; “statico, inemendabile ed eternizzante”, in quanto ogni immagine, una volta immessa nel web, si diffonde capillarmente, vive in un *eternal time*, in un presente sempre attuale e può godere in teoria di vita eterna, è, appunto, traccia “inemendabile”, che non si cancella.

In definitiva, poiché la digitografia non ha che fare con una materia fisica (la pellicola, i sali, gli acidi, i negativi, la carta, la stampa, ecc.), bensì con una materia elettronica, priva di supporto fisico (a parte il monitor), non solo è *ri-producibile* all’infinito (e in tempo reale: non c’è praticamente differenza tra scatto, sviluppo, registrazione, oppure tra libera creazione a video, e trasmissione-diffusione dell’immagine), ma è anche *manipolabile* all’infinito, senza traccia e in *real time*. Inoltre, poiché il creatore dell’immagine può pescare non dalla realtà presente, ma da archivi di immagini già sinteticamente prodotte, rielaborate e memorizzate, la digitografia è del tutto svincolata da ogni “realtà”, da ogni necessità che debba esistere un “oggetto fisico” (un referente) quale indispensabile presupposto della nascita dell’immagine stessa. Per di più tutte queste operazioni di ri-producibilità, manipolabilità e trasmissibilità sono potenzialmente accessibili a chiunque, in ogni momento, senza particolare competenza tecnica.

La digitografia è quindi sia “derealizzata” (si compone di impulsi, energie, cifre, numeri, pixel, algoritmi, software, monitor, memorie elettroniche, archivi digitali, reti, flussi), sia “derealizzante” (la sua caratteristica principale è quella di rendere flessibile, duttile, malleabile, fluida, liquida, qualsiasi cosa).

3. Fu vera rivoluzione?

In base a questi elementi onto-fenomenologici, dal punto di vista di un'ermeneutica storica²², il senso della Prima Rivoluzione dell'immagine (prima metà del XIX secolo) può essere individuato nel passaggio dall'immagine pittorica all'immagine chimica, vale a dire dall'*espressione* creativa, immaginativa e iconica *premoderna*, ancora figlia dell'"illusione" del mondo, alla *documentalità* osservativa, testimoniale e indicizzante *moderna*, figlia della concezione realistica, naturalistica e positivista del mondo, con la sua idea di oggettività, datità, concretezza dei fatti e delle immagini dei fatti²³. La pittura sta all'illusione come la fotografia sta alla realtà.

Ovviamente, tutta la storia della fotografia è stata caratterizzata dalla denuncia teorica e pratica dell'"equivoco del realismo fotografico"²⁴, ovvero dell'angusta concezione scienziata e oggettivista che "[escluderebbe] il più possibile i dati soggettivi dal processo di creazione dell'immagine"²⁵, riducendo il fotografo a testimone e documentarista, privandolo della sua creatività:

a) in ambito *estetico* (la fotografia come "opera d'arte" autonoma)²⁶ la critica ha rifiutato l'idea che il ruolo della fotografia fosse quello di rispettare l'oggettività realistica indicale del mezzo, che eliminerebbe tendenzialmente l'atto costruttivo, inventivo, riflessivo, qualitativo ed espressivo del fotografo. In termini sia regressivi (fotografia "pittorialista") sia progressivi (fotografia sperimentale d'avanguardia, fotomontaggio, fotografia concettuale, ecc.)²⁷, l'"impronta" indicale è stata oggetto di

²² Cfr. W. Benjamin, "Piccola storia della fotografia" (1931), in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, tr. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1966¹⁰, pp. 57-78; M. Frizot (a cura di), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln, Könemann 1998; P. Sorlin, *I figli di Nadar. Il 'secolo' dell'immagine analogica* (1997), tr. it. di S. Arecco, Einaudi, Torino 2001; I. Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, Hoepli, Milano 2009.

²³ Sul "feticismo del concreto" ("realismo") che contrassegna l'età industriale – e la fotografia come suo emblema – cfr. P. Sorlin, *I figli di Nadar*, cit., pp. 228 ss.

²⁴ Cfr. G.D. Fragapane, *Punto di fuga*, cit., pp. 11 ss.

²⁵ Ivi, p. 15.

²⁶ Cfr. C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea* (2004/2009), tr. it. di M. Viridis, Einaudi, Torino 2010; E. Crescimanno, *La fotogenia. Verità e potenza dell'immagine fotografica*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2010; Id., *Dall'analogico al digitale. Fotografia, esperienza e progresso tecnologico*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2013, pp. 15-27.

²⁷ Cfr. R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, cit., in part. pp. 67-85 e 97-123; cfr. A. Madesani, *Storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2008. Particolarmente efficace in proposito è l'intensa riflessione, svolta da Simone Furlani in *L'immagine e la scrittura. Le logiche del vedere tra segno e riflessione*, Milano-Udine, Mimesis 2016, sulle immagini (fotografie) "poetologiche" o "riflessive" che, assumendo come oggetto se stesse, sono in grado – contro ogni preteso immediato realismo – di svelare criticamente "il 'trascendentale' dell'immagine" (cfr. ivi, pp. 31-33).

decostruzione sia all'atto della produzione (scelta dell'oggetto, apparato, obiettivo, inquadratura, taglio, pellicola, ecc.) che della post-produzione (montaggi, ritocchi, manipolazioni, simulazioni, ecc.);

b) in ambito *etico* (la fotografia come “documento e testimonianza” nell'informazione e nel fotogiornalismo), la critica si è basata sulla necessità di smentire l'idea fuorviante che l'oggettività realistica indicale del mezzo (il concetto purista di fotografia come impronta e traccia documentaria autoevidente) sia inoppugnabile, il che eliminerebbe il ruolo creativo e inventivo, *prospettico e intenzionale* del soggetto (dell'“agenzia”) che lo impiega, all'atto sia della produzione, sia della post-produzione. La storia del fotogiornalismo è contrassegnata da scelte selettive, simbolismi, inter-iconizzazioni, ri-codificazioni, montaggi, ritocchi, costruzioni, simulazioni, falsi, ecc., cioè dalla presenza della manipolazione attiva sia dell'evento-realtà (i soggetti e i fatti fotografati), sia dell'oggetto-fotografia (il negativo, la traccia) con effetti derealizzanti, estetizzanti, anestetizzanti²⁸.

Nondimeno, l'idea che la fotografia sia facoltativa, opzionale, discrezionale come la pittura incontra precisi limiti nella ineliminabile “meccanicità” del mezzo e “fisicità” del suo oggetto: lo “scatto” avviene comunque *necessariamente* in presenza di “qualcosa” che è necessariamente lì davanti – come dice Barthes –, sicché, anche a prescindere dalla “creatività” dell'atto, cioè dalle intenzioni iconico-concettuali del fotografo, il carattere “indicale” dell'immagine analogica rimane come suo “noema” ontologico, ed esprime l'idea di una realtà stabile, presente, oggettivamente constatabile, riproducibile ed eventualmente manipolabile. Quale che sia il “senso” di una foto, il suo “significato” rimane barthesianamente intrattabile. Con ciò il carattere “rivoluzionario” del passaggio dall'immagine pittorica “premoderna” all'immagine chimica “moderna” non sembra poter essere contestato.

Diversamente sembrano stare le cose nel caso della Seconda Rivoluzione dell'immagine, quella che, a partire dagli anni Novanta del XX secolo, vede l'affermazione della tecnologia digitale su quella analogica, segnando il passaggio all'epoca postmoderna (“postfotografica”) che Baudrillard chiama “società dei simulacri” – società della Realtà Integrale o Iperrealtà Virtuale in cui il reale e il finzionale si intrecciano in modo indissolubile, creando una diffusa incertezza e indecisione circa il senso di ciò che vediamo, che sembra passare dallo stato solido allo stato liqui-

²⁸ Cfr. M. Smargiassi, *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*, Contrasto, Roma 2009; C. Chéroux, *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001* (2009), tr. it. di R. Censi, Einaudi, Torino 2010; E. Crescimanno, *Dall'analogico al digitale*, cit., in part. pp. 65 ss.; S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, tr. it. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 1992.

do. Come il moderno analogico-indicale sta nel segno dell'oggettività, dattilità, concretezza, referenzialità, così il postmoderno digitale-virtuale sta nel segno dell'iperrealismo simulatorio, dell'artificio finzionale integrale e della ir-referenzialità sintetica.

Ora, si potrebbe sostenere che, nel passaggio dall'analogico al digitale, *non v'è stata in realtà "vera" rivoluzione* – quindi si tratterebbe di una "falsa" rivoluzione, una catastrofe fittizia –²⁹ principalmente da due punti di vista:

a) si potrebbe affermare che la digitografia, con la sua virtualità, manipolabilità e creatività, non fa che *riportare indietro*, nel senso di una *ripresa retroattiva*, l'immagine al suo statuto pittorico, "mimetico-iconico", dove la tecnologia digitale starebbe al servizio di ogni possibile forma di produttività "artistica" e "immaginativa", potenziando oltre ogni limite plastico, e al di là di ogni vincolo materiale, l'espressione e l'immaginazione soggettiva. Commentando e condividendo le riflessioni svolte in merito da Lev Manovich nel suo *Il linguaggio dei nuovi media*³⁰, Marra enuncia una "conclusione decisiva" circa l'"afferenza dell'immagine digitale alla pittura":

L'immagine digitale ripropone l'esatta identità di quella manuale, ricalcando in tutto e per tutto la logica produttiva della grafica e della pittura. Ecco allora nuovamente evidenziati [...] i motivi che non consentono di parlare di una vera rivoluzione nella fotografia con l'avvento del digitale. Una rottura certo si manifesta, ma come ritorno a una logica ben conosciuta, quella della manualità, e non come effettiva modificazione dello statuto fotografico. [...] Il digitale non è una nuova forma di fotografia, bensì, più semplicemente e per stare ai termini di Manovich, "un sottogenere della pittura".³¹

All'atto pratico, la digitografia altro non sarebbe che una *cromografia ipertecnologica*.

b) Si potrebbe sostenere, viceversa, che la digitografia non fa che *portare avanti*, nel senso di una *continuità progressiva*, l'immagine fotografica nel suo statuto "analogico-indicale", nella misura in cui la tecnologia digitale starebbe al servizio di ogni possibile forma di testimonianza e documentazione "in presa diretta" del mondo, potenziando all'estremo – e da parte di chiunque – la capacità di "cogliere l'attimo" e di tradurlo

²⁹ La "tesi centrale" de *L'immagine infedele* di Claudio Marra "è che nella sostanza [...] non si stia assistendo a nessun epocale passaggio, come invece tanti stanno già dicendo, tra fotografia e postfotografia" (*op. cit.*, p. 6). Una tesi ribadita con vigore, ancora nel 2015, da A. Gunthert: "Bisogna arrendersi all'evidenza. Nonostante le molte rilevanti estensioni, [...] non c'è stata una rivoluzione delle immagini" (A. Gunthert, *L'immagine condivisa*, cit., p. 16).

³⁰ Cfr. L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media* (2001), tr. it. di R. Merlini, Olivares, Milano 2005⁴, pp. 363 ss.

³¹ C. Marra, *L'immagine infedele*, cit., pp. 111-12.

immediatamente in immagine. Il “potere di certificazione” e il “valore di prova” della digitografia rimarrebbero intatti, quest’ultima sarebbe cioè *comunque* “traccia” e “impronta”³², e anche le operazioni di manipolazione, ecc., non farebbero che ipersviluppare elementi *già* contenuti nella tecnologia analogica³³. Il fatto che tutto ciò avvenga – si pensi ai cellulari di ultima generazione – senza limiti crono-topici, e sia accessibile a chiunque in ogni momento, non altererebbe, in sostanza, il fatto che pur sempre di “fotografie digitali” si tratta, ritraenti (o manipolanti) una “realtà” posta di fronte all’occhio elettronico del mezzo. All’atto pratico, la digitografia altro non sarebbe che una *fotografia ipertecnologica*.

Entrambe queste obiezioni colgono un aspetto effettivo della questione – vale a dire il possibile *uso* sia pseudo-pittorico (“cromografico-mimetico-iconico”), sia pseudo-chimico (“fotografico-analogico-indicale”) della tecnologia digitale – ma non il suo nocciolo concettuale e la sua essenza ontologica³⁴, che non possono essere afferrati se la si intende in termini restrittivi come mera “macchina fotografica digitale”. Una tale tecnologia consente infatti (potenzialmente a tutti) di creare (ad esempio tramite un pc o uno smartphone) immagini *assolutamente indistinguibili dalla realtà oggettiva* (cosa impossibile per la pittura), *senza che per questo una tale realtà esista di fatto come oggetto posto “di fronte” a un obiettivo* (cosa impossibile per la fotografia). Usata secondo la sua essenza numerica (“digitografica-virtuale-simulatoria”), cioè *non facendole fare né il lavoro mimetico-iconico della pittura né il lavoro analogico-indicale della fotografia, ma una sintesi virtuale-simulatoria di entrambi*, la tecnologia digitale può benissimo non riprodurre (ancorché manipolandolo) qualcosa di presente (come la fotografia), né rap-presentare (mettere in immagine) qualcosa di assente (come la pittura), ma *produrre qualcosa di assente*

³² “La catastrofe” scrive ad esempio Gunther “non si è avverata. [...] Non si capisce a che titolo si dovrebbe rifiutare alla fotografia digitale il carattere di impronta. [...] Il passaggio al digitale avrebbe dovuto segnare la fine del patto di verità fotografico. E [...] così non è andata [...]. Non si è avverata la catastrofe del visibile” (A. Gunther, *L’immagine condivisa*, cit., pp. 26 ss.).

³³ Anche in questo caso Marra condivide l’affermazione di Manovich secondo cui “un nuovo media è un media analogico convertito in forma digitale” (L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, cit., p. 72): “Il digitale” scrive Marra “non ha proposto una effettiva nuova identità della fotografia, ha semplicemente fatto riemergere, sotto diverse spoglie, un tipo di pensiero che [...] apparteneva già alla cultura ottocentesca. [...] L’enorme incremento di possibilità manipolative e la grande facilità con la quale oggi si possono ottenere certi effetti sono fattori d’ordine quantitativo che non incidono sull’identità del mezzo” (ivi, pp. 117-18).

³⁴ Cfr. M. Costa, “Immagine e fotografia digitale”, in *La disumanizzazione tecnologica. Il destino dell’arte nell’epoca delle nuove tecnologie*, Milano, Costa & Nolan 2007, pp. 89-95. Anche quando si presenta come immagine, l’“oggetto digitale” “è tutt’altra cosa rispetto all’oggetto fotografia e [...] con esso non ha più assolutamente nulla a che fare” (ivi, p. 90).

rappresentandolo con tutte le caratteristiche della presenza, una iper-datatà simulata – senza tuttavia che le sue qualità pseudo-indicali (isomorfe) di veridicità virtuale abbiano a risentirne³⁵. Una tale immagine sarebbe al tempo stesso ultra-pittorica (ultra-iconica) e ultra-fotografica (ultra-indicale), in base al “noema” di essere un’immagine senza-oggetto affatto indistinguibile da un’immagine con-oggetto: così perfettamente virtuale da apparire perfettamente reale.

La perfetta digitografia (l’agente del “delitto perfetto”, in quanto, essendo traccia di nulla, è il nulla della traccia) non ha bisogno di una realtà per sembrare (“essere”) reale, e può essere creata fin nel minimo dettaglio attingendo a ogni genere di archivio iconico virtuale, a sua volta frutto iconizzazioni virtuali, potenzialmente all’infinito. È questa l’essenza della “post-fotografia”, come è stata definita da Joan Fontcuberta³⁶. Piuttosto che “creatore e immaginatore” nel senso del cromografo, o “testimone e documentatore” nel senso del fotografo, il digitografo è un de-costruttore, ri-elaboratore, riciclatore, remixatore e montatore metamorfico di dati sintetici o frammenti di dati digitali già esistenti, manipolati, memorizzati e archiviati³⁷. La “fotografia digitale” di un oggetto reale posto di fronte all’obiettivo è solo un uso analogico della tecnologia digitale, che però non ne coglie l’essenza virtuale, consistente nella possibilità di creare immagini “vere” della realtà senza abbandonare il proprio tavolo o la propria stanza: all’atto pratico, la digitografia altro non è che una *realtà virtuale ipertecnologica*.

L’era digitale porta non solo un illimitato potenziamento della creatività e dell’immaginazione “pittorica” diffusa, da un lato, e della documentabilità e manipolabilità “in real time” del mondo a portata di chiunque, dall’altro, ma anche un illimitato potenziamento, per tutti, della possibilità di creare “irrealtà iperreali” indistinguibili dalla “realtà reale” – ed è questo, a nostro avviso, dal punto di vista concettuale, il nucleo della Seconda Rivoluzione dell’immagine.

³⁵ “Oggi le tecnologie digitali stravolgono dalle fondamenta gli stessi presupposti dell’immagine fotochimica, dissolvendo definitivamente l’utopia dell’accessibilità di un referente ‘puro’, non mediato da codici, che essa recava con sé nel suo statuto (ideale) di calco o traccia del reale, e spostando il problema dalla *riproduzione* della realtà alla *produzione* di immagini svincolate da ogni referente nel mondo. [...] È infatti possibile produrre ‘dal nulla’ immagini continue [...], immagini al tempo stesso *isomorfe* e *auto-referenti*” (G.D. Fracapane, *Punto di fuga*, cit., pp. 38 e 44).

³⁶ J. Fontcuberta, *La (foto)camera di Pandora. La fotografi@ dopo la fotografia* (2010), tr. it. di G. Boni, Contrasto, Roma 2012, pp. 62-63: “Immagini di sintesi, cioè prive di referente esterno, generate dal computer, che mantengono tuttavia un’apparenza convincentemente fotografica (‘infografica fotografica’ o ‘infografica iperrealista’)”.

³⁷ Cfr. J. Fontcuberta, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia* (2016), tr. it. di S. Giusti, Einaudi, Torino 2018. L’“estetica dell’accesso” e le “strategie d’appropriazione mediante accumulo e riciclo d’immagini” costituiscono per Fontcuberta uno dei punti forti del “nuovo paradigma della cultura postfotografica” (ivi, p. 35).

Quindi rivoluzione v'è stata. La quale, per di più, grazie a Internet e alle nuove tecnologie satellitari, “si è sviluppata nella direzione del produrre e del fruire secondo spazi e tempi ‘compatti’ e con una libertà di intervento prima non compatibili con la vecchia tecnologia”³⁸, determinando forme di ricezione, condivisione delle digitografie, in quanto eventi multimediali, metamorfici, iper-intertestuali, illimitatamente manipolabili, commutabili, trasformabili in *real time*: digitografie non solo come post-fotografie, ma come “iper-fotografie”, non più solo oggetti tangibili simili a piccoli quadri, ma “mosaici interattivi che diventano parte di una più ampia gamma di media dinamici collegati tra loro”³⁹. Le forme di comunicazione, aggregazione, connettività istantanea, simultanea, interrelativa, bi- e multilaterale che ne derivano non hanno precedenti nella storia, e la Rete aumenta a dismisura le possibilità di diffusione contagiosa, fin nelle minime cellule del corpo sociale, soprattutto in seno ai *social network* alle *virtual communities*⁴⁰. *La virtualità dell'immagine è infatti il presupposto della sua viralità, ovvero del suo statuto epidemico*: può colpire ovunque, indiscriminatamente, con effetto di contagio immediato e irreversibile.

Emerge qui una particolare dialettica:

a) riguardo alle immagini che abbiamo definito “cromografie ipertecnologiche”, non v'è dubbio che la loro viralità può liberare a dismisura *sia* la positiva creatività e diffusività delle immagini, *sia* la loro negativa onnipresenza inflattiva, inquinante, banalizzante, a scapito di qualsiasi *qualità estetica* delle stesse (ma è un problema che meriterebbe ben altro spazio);

b) riguardo alle immagini che abbiamo definito “fotografie ipertecnologiche”, non v'è dubbio che la loro viralità può liberare a dismisura *sia* la positiva democraticità e testimonialità diffusa delle immagini, *sia* la loro negativa onnipresenza inflattiva, inquinante, banalizzante, riciclatoria, a scapito di qualsiasi *qualità critica* delle stesse⁴¹, in omaggio a un mera logica della sensazione, del consumo e dello spettacolo: da un lato l'immagine an-estetizza la realtà – nel senso che, esaltando in termini parossistici la visibilità in tempo reale di tutto (estetizzazione), può portare non allo sviluppo ma all'atrofia (anestetizzazione, desensibilizzazione, narcosi, paralisi) della capacità di vedere ed esperire criticamente la realtà; dall'altro lato l'immagine an-eticizza il rapporto con la realtà – nel senso che, esaltando in termini parossistici l'interattività in tempo reale con tutti

³⁸ E. D'Amico, *Digitografie*, cit., p. 66 ss. e 91 ss.

³⁹ Cfr. F. Ritchin, *Dopo la fotografia* (2009), tr. it. di C. Veltri, Einaudi, Torino 2012, pp. 71 ss.; cfr. E. Crescimanno, *Dall'analogico al digitale*, cit., pp. 77 ss.

⁴⁰ Su ciò cfr. A. Gunthert, *L'immagine condivisa*, cit., in part. pp. 81 ss., 97 ss. e 135 ss.

⁴¹ Interessanti considerazioni (e controindicazioni) circa la “saturazione-intossicazione-asfissia visiva” imposta dallo sviluppo abnorme dell'iconosfera digitale si trovano in J. Fontcuberta, *La furia delle immagini*, cit., in part. pp. 27, 32, 141 ss., 163 ss.

(eticizzazione), può portare non allo sviluppo ma all'atrofia (aneticizzazione, desensibilizzazione, narcosi, paralisi) della capacità di esercitare una effettiva etica della comunicazione nella comunità virtuale;

c) riguardo alle immagini che abbiamo definito "realità virtuali ipertecnologiche", non v'è dubbio che la loro caratteristica di essere "delitti perfetti", ossia immagini "assolutamente indistinguibili dalla realtà oggettiva, senza che per questo una tale realtà esista di fatto" attribuisce alla loro viralità un potenziale patogeno inquietante nell'iconosfera – tanto più se sociale, politica, culturale – non facile da combattere. In un contesto comunicativo di iperdiffusione e iperconsumo in *real time* delle immagini – com'è quello dei social network, delle virtual communities, dei siti di condivisione, delle chat, dei blog, degli smartphone, ecc. – che accelera in modo parossistico la riciclabilità, commutabilità e centrifugazione indifferenziata di tutto con tutto, la mediasfera (la rete mediatica) e la biosfera (il corpo sociale nella comunità virtuale), possono venire in ogni momento infettate da *fake news* iperreali – *iperfakes* virali che, come tali, risultano estremamente resistenti a qualsiasi farmaco, cioè principio di verifica, decostruzione e smentita.

4. Per un'etica critico-dialettica dell'immagine in rete

Tutto ciò solleva la questione di un'etica dell'immagine, in genere, nei *mass media*⁴², ma, tanto più, in rete⁴³, pone cioè il problema di sviluppare adeguate difese immunitarie – pubbliche e private – nei confronti della viralità delle immagini, a causa sia dell'estrema manipolabilità delle immagini "reali" (fotografie digitali), sia della capillare proliferazione di immagini "iperreali" (realità virtuali). A tal fine si possono avanzare tre ipotesi⁴⁴:

a) ipotesi giuridica: sviluppo di normative sulla veridicità, l'autorialità, la sicurezza, la privacy, il copyright, la pubblicità ingannevole, le frodi, la tutela dei minori, ecc.⁴⁵;

b) ipotesi deontologica: sviluppo di codici etici, regole professionali, autoregolamentazioni condivise, non aventi valore giuridico, autogestite da gruppi di operatori dell'immagine (giornalistica, informativa, scientifica, culturale, commerciale, pubblicitaria, ecc.)⁴⁶;

⁴² Cfr. M. Smargiassi, *Un'autentica bugia*, cit., in part. pp. 45 ss.

⁴³ Cfr. V. Neri, *L'immagine nel web*, cit., pp. 57 ss.; E. Crescimanno, *Dall'analogico al digitale*, cit., pp. 50 ss.

⁴⁴ Cfr. V. Neri, *L'immagine nel web*, cit., pp. 116 ss.

⁴⁵ Cfr. *ivi*, pp. 118 ss.

⁴⁶ Cfr. *ivi*, pp. 122 ss. e 134 ss.; M. Smargiassi, *Un'autentica bugia*, cit., in part. pp. 45 ss. e 294-95.

c) ipotesi etica: acquista valore e attualità là dove non possono arrivare né le norme del diritto né l'autoregolamentazione professionale, quindi niente è, di fatto, sanzionabile, ma *tutto è riposto nella capacità di auto-governo etico del singolo soggetto-in-rete*: consapevolezza, responsabilità, rispetto, correttezza, controllo, distacco, dialettica, critica; *netiquette*, *governance*, etica della comunicazione visiva e della comunicazione in rete⁴⁷:

Ecco perché appare sempre più importante una regolamentazione etica più che giuridica; regole private che hanno certamente qualche cosa in meno rispetto a quelle pubbliche – il fatto di non essere sanzionabili, ad esempio – ma che hanno anche qualche cosa in più nella misura in cui impongono di appellarsi al proprio senso di responsabilità nei confronti delle azioni da compiere.⁴⁸

Se quindi l'obiettivo è un uso "responsabile, corretto e condiviso" delle nuove tecnologie, nelle loro inedite dimensioni private, comunitarie, pubbliche e civiche⁴⁹, se cioè alla rivoluzione digitale deve accompagnarsi una "altrettanto necessaria rivoluzione etica e culturale"⁵⁰, non ci sottraiamo all'idea di applicare al soggetto agente in rete i risultati degli studi dell'ultimo Foucault dedicati alla "cura di sé" e all'"estetica dell'esistenza" nelle scuole, comunità e culture ellenistico-romane, dove il governo est-etico di sé è il presupposto sia del governo degli altri, sia del governo del medium vitale⁵¹. Le regole di "saggezza" praticabili nella vita concreta, privata e pubblica, potrebbero essere fatte agire anche nella biosfera (la vita nella comunità virtuale), nella mediasfera (la vita nella connessione mediatica) e nell'iconosfera (la vita nell'ambiente delle immagini). In altri termini, la *Bildung* eto-poietica del Sé sviluppata da Foucault potrebbe, opportunamente rielaborata, trovare un'attualità nella *virtual community*, sviluppando nei soggetti un'est-etica critico-dialettica della "qualità", della "veridicità" e della "condivisione" delle immagini, per evitarne la deriva inflattiva, inquinante, epidemica, virale, che muta l'estetizzazione (la visibilità in tempo reale di tutto) in anestetizzazione (atrofia d'esperienza critica del visibile), e l'eticizzazione (l'interattività in tempo reale con tutti) in aneticizzazione (assenza di etica dell'interazione).

⁴⁷ Cfr. V. Neri, *L'immagine nel web*, cit., pp. 124 ss.

⁴⁸ Ivi, p. 124.

⁴⁹ Cfr. E. Crescimanno, *Dall'analogico al digitale*, cit., pp. 50 ss.

⁵⁰ Ivi, p. 58.

⁵¹ Per uno spunto in proposito rinviamo qui a G. Gurisatti, *Scacco alla realtà. Estetica e dialettica della derealizzazione mediatica*, Quodlibet, Macerata 2012, in part. pp. 314 ss., e alla contestualizzazione della problematica foucaultiana da noi fornita in G. Gurisatti, *L'animale che dunque non sono. Filosofia pratica e pratica della filosofia come est-etica dell'esistenza*, Mimesis, Milano-Udine 2016, in part. pp. 229-85.

Ai fini di una tale *Bildung* est-etica del “Sé-in-rete” possono essere sviluppate due ipotesi, tra loro complementari:

a) ipotesi pedagogica, come necessità di una “nuova alfabetizzazione del visivo”⁵²:

– educazione “ontologica” all’essenza e alla tecnica dell’immagine: “che cos’è” l’immagine?;

– educazione “fenomenologica” alle forme dell’immagine: “come si mostra” l’immagine?;

– educazione “ermeneutica” alla verità storica dell’immagine: “qual è il senso” dell’immagine?;

– educazione “estetica” all’immagine e alla sua vita: “come si comporta l’immagine?”

– educazione “etica” all’immagine e alla nostra vita con essa: “come ci comportiamo/dobbiamo comportarci noi” con l’immagine?

Questa pedagogia del medium, dello sguardo e del comportamento mira a sviluppare la capacità di decodificazione, decostruzione, interpretazione critico-dialettica dell’immagine da un punto di vista sia cognitivo sia emozionale per scoprire quali sono l’*intenzione* dell’immagine, la sua *strategia* esplicita e implicita, le sue *conseguenze*⁵³. Etica dello sguardo intesa “come antidoto alla dittatura dell’immagine, per scongiurare un’idolatria dell’immagine in quanto tale e per imparare a interpretare l’iconosfera con maggiore consapevolezza”⁵⁴.

b) Ipotesi estetologica, come possibilità che alla nuova alfabetizzazione est-etica del visivo e dell’immagine *possa contribuire l’immagine stessa*, tecno-artisticamente costruita. Oltre a effetti “formativi” esteticamente autoreferenziali (belli, ludici, divertenti, godibili, da *entertainment* intelligente, morfologicamente di qualità, ecc.), l’arte tecnologica e digitale (*web art*, *software art*, *computer art*, videoarte, ecc.) potrebbe avere effetti “performativi” eticamente autoriflessivi, cioè capaci di indurre comportamenti est-etici da parte sia dei produttori che dei fruitori⁵⁵. Un’arte non solo formale (comunicativa) ma anche meta-formale (meta-comunicativa) che si presenti come laboratorio comune di sperimentazione collettiva,

⁵² Cfr. V. Neri, *L’immagine nel web*, cit., p. 64.

⁵³ Cfr. M. Smargiassi, *Un’autentica bugia*, cit., pp. 271-96; P. Montani, *L’immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. XI ss., 9, 13, 23-24; E. Crescimanno, *Dall’analogico al digitale*, cit., pp. 66-69; V. Neri, *L’immagine nel web*, cit., pp. 78-84, 106-09, 113 ss.

⁵⁴ V. Neri, *L’immagine nel web*, cit., p. 106.

⁵⁵ Cfr. P. Montani, *L’immaginazione intermediale*, cit., in part. pp. 61 ss. Montani si chiede “se alla condizione an-estetica e autoreferenziale di *molta* arte contemporanea [...] non si contrappongano degli anticorpi capaci di contrastarla. E di riattivare, su nuove basi, il circuito (interrotto) di estetica e arte [...], come una riflessione critica sul senso e sulla sensibilità” (ivi, p. 61).

con la volontà di produrre nuove intelligenze critico-dialettiche della realtà digitale-virtuale e nuove relazioni pratiche al suo interno⁵⁶. Progetti e sperimentazioni artistiche che 1. decostruiscano le tecnologie della rete e i prodotti virtuali-digitali; 2. indaghino le possibilità est-etiche della rete; 3. affrontino le ricadute pratiche (psichiche, sociali, culturali) della rivoluzione digitale. Un'arte "hacktivistica" (*hacker + activism*) da parte di un soggetto (singolo o collettivo) produttore e diffusore di immagini che sia non solo 1. un creatore (produzione, espressione, immaginazione, godimento, sperimentazione, gioco, ecc.); 2. un testimone (documentazione, attestazione, informazione e controinformazione, ecc.); 3. un diffusore (interazione, interscambio, comunicazione, condivisione, democratizzazione, ecc.); ma anche 4. un de-costruttore di immagini (rielaborazione, manipolazione, composizione, sintesi, montaggio meta-linguistico e meta-comunicativo di dati o frammenti di dati digitali memorizzati e archiviati), in grado di creare prodotti intermediali capaci di attivare una comprensione critico-dialettica delle immagini, una interazione consapevole con esse e una condivisione responsabile di esse.

Sia dal punto di vista pedagogico che estetologico v'è insomma bisogno – come a suo tempo ebbe a teorizzare Benjamin per la fotografia e il cinema – di una tecnoarte digitale che lavori a dis-anestetizzare l'anestetizzazione e a ri-eticizzare l'an-eticizzazione della mediasfera, della biosfera e dell'iconosfera dall'interno e con gli strumenti della mediasfera, della biosfera e dell'iconosfera stessa. In ciò consisterebbe, oggi, quella che Benjamin, ottant'anni fa, chiamava "politicizzazione dell'arte", contrapposta all'"estetizzazione della politica". Una tecnoarte digitale ai massimi livelli della Realtà Integrata e della Iperrealtà Virtuale, che (ancorché in termini parossistici, parodistici e ironici) funzioni come vaccino anti-virale in grado di trasformare i corpi e rafforzare le loro difese immunitarie nei confronti dell'epidemia an-est-eticizzante della rete e delle sue comunità virtuali. Un'arte metacomunicativa, intermediale, interattiva, al tempo stesso venefica e benefica: immagine iper-tecnologica come *pharmakon* che sviluppi, e non atrofizzi, i neuroni della critica.

5. Baudrillard vs Baudrillard

Se ora, in conclusione, si riesamina, da questa prospettiva, la "strategia fatale" anti-simulazione affidata da Baudrillard alla fotografia, in verità vi si trova ben poco di "benjaminiano" nel senso or ora esposto, al contrario: il contromovimento dell'immagine nei confronti del "delitto

⁵⁶ Cfr. V. Neri, *L'immagine nel web*, cit., pp. 145 ss.

perfetto” della Realtà Virtuale Integrale consisterebbe, per Baudrillard, nello scatenare contro di essa le originarie energie analogiche, puntuali, indicali di impronta e traccia, ancorché di una scomparsa, della fotografia – energie destinate a recuperare, al di sotto e al di là del Simulacro Assoluto, la realtà illusoria dell’illusione, o l’illusione reale della realtà. In quanto attività silenziosa, solitaria, empatica, puntuale, gioiosa, magica, *auratica*⁵⁷, finalizzata a riattribuire (preservare) all’oggetto il suo statuto simbolico, erotico, seducente, segreto ed enigmatico – il suo essere ontologicamente *a-lethes* –, la fotografia à la Baudrillard rimarrebbe nostalgicamente legata a una nozione artigianale-artistica, e in definitiva pittorico-ritrattistica dell’immagine, che non avrebbe nulla di performativo, decostruttivo, metalinguistico, critico-dialettico e “hacktivistico” à la Benjamin, ma piuttosto molto di contemplativo, meditativo, rivelativo, onto-poietico e “quietistico” à la Heidegger⁵⁸.

Eppure nel *Delitto perfetto* emerge anche l’idea che la Realtà Virtuale Integrale del Simulacro Assoluto possa essere combattuta tramite una *radicalizzazione parossistica, ironica e parodistica* – vorremmo dire: catastrofica e allegorica – *delle forme stesse della simulazione*:

Bisogna essere più iperreali del reale, più virtuali della realtà virtuale. Occorre che il simulacro del pensiero [il simulacro dell’immagine] vada più velocemente degli altri.⁵⁹

“Combatteremo l’oscenità con le sue stesse armi. Al più vero del vero opporremo il più falso del falso”, recita l’incipit delle *Strategie fatali*⁶⁰; “L’unica strategia è *catastrofica*” recita quello dello *Scambio simbolico*,

bisogna spingere le cose al limite dove del tutto naturalmente esse si capovolgono e si sfasciano [...], bisogna andare più lontano del sistema nella simulazione [...]. Fare della logica propria del sistema l’arma assoluta. Contro un sistema iperrealista, l’unica strategia è patafisica, [...] cioè una fantascienza del rivolgersi del sistema contro se stesso, all’estremo limite della simulazione.⁶¹

Non è il caso, né ve n’è lo spazio, di soffermarsi qui sulla complessa questione della “patafisica” di Baudrillard. Certo è che il suo statuto as-

⁵⁷ Cfr. J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., pp. 92-93, e Id., “Perché l’illusione non si oppone alla realtà ...”, cit., pp. 87 ss.

⁵⁸ Su ciò si veda G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., pp. 220 ss., 237 ss. e 247.

⁵⁹ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 71.

⁶⁰ J. Baudrillard, *Le strategie fatali* (1983), tr. it. di S. D’Alessandro, SE, Milano 2007, p. 11.

⁶¹ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte* (1976), tr. it. di G. Mancuso, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 14-15.

surdo, grottesco, paradossale, provocatorio, eccessivo, estremo, eccentrico, parodistico e parossistico⁶², che mira a una ritorsione ironica del sistema su se stesso, poco si adatta al ruolo magico-auratico “contemplativo” che egli attribuisce alla fotografia. Nel *Delitto perfetto* Baudrillard assegna alla (propria) scrittura il compito di dare espressione a un “pensiero radicale” che mira a sfidare e screditare l’Iperrealtà con una strategia fatale patafisica:

Cifrare, non decifrare. [...] Rendere enigmatico ciò che è chiaro, inintelligibile ciò che è troppo intelligibile, illeggibile l’evento stesso. Accentuare la falsa trasparenza del mondo per seminarvi una confusione terroristica, i germi o i virus di un’illusione radicale, ossia di una disillusione radicale del reale. Pensiero virale, tossico, che corrompe il senso, che genera una percezione erotica del carattere torbido della realtà [...]. La regola assoluta del pensiero è quella di rendere il mondo quale ci è stato dato – inintelligibile – e, se possibile, un po’ più inintelligibile.⁶³

Ci sembra che questa funzione strategica di *pharmakon* parossistico/parodistico che Baudrillard conferisce alla sua “cogitografia”, contro il “delitto perfetto” della Realtà Virtuale Integrale, possa avere il suo pendant in una “digitografia patafisica” come da noi sopra descritta, che non mira – come la sua fotografia – a “bucare” l’Iperrealtà per tornare al di là (al di sotto) di essa, ma si pone come una pratica paradossale che, giocando ironicamente con l’Iperrealtà stessa – e al massimo livello delle sue esplicazioni tecnologiche – la spinge a quell’eccesso e limite in cui essa si ritorce catastroficamente su se stessa.

⁶² Cfr. J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 75.

⁶³ Ivi, pp. 109-10.

Il delitto perfetto. Strategie dell'immagine tra analogico e digitale

In base a una sintetica ontologia dell'immagine, che la suddivide in "pittorica" (cromografia), "chimica" (fotografia) e "sintetica" (digitografia), il saggio esamina le conseguenze della Seconda rivoluzione dell'immagine, che, a partire dagli anni Novanta del XX secolo, vede l'affermazione della tecnologia digitale su quella analogica, segnando il passaggio alla cosiddetta era "post-fotografica". Tale era porta non solo un illimitato potenziamento dell'immaginazione "pittorica" diffusa, e della documentalità e manipolabilità "in real time" delle immagini a portata di chiunque, ma anche un illimitato incremento, per tutti, della possibilità di creare immagini come "irrealtà iperreali" indistinguibili da qualsiasi immagine "reale" della realtà. L'alto tasso di viralità di queste immagini virtuali solleva il problema di un'etica delle immagini in rete, che può essere affrontato in termini sia pedagogici, sia estetologici, allo scopo di sviluppare adeguate difese immunitarie – pubbliche e private – nei confronti delle epidemie che infettano la mediasfera.

PAROLE CHIAVE: analogico, digitale, cromografia, fotografia, digitografia

The Perfect Crime. Imaging Strategies from Analog to Digital

According to an iconic ontology which distinguishes 'pictorial' (chromography), chemical (photography) and synthetic images (digitography), this essay examines the effects of the Second visual Revolution that from the 1990s onwards marked the transition to the so called post-photographic era, thanks to the prevalence of digital technology over the analog one. This new era is characterized by the endless enhancement of a widespread 'pictorial' imagination, by the possibility for everyone to document and manipulate images 'in real time', as well as by the limitless increase of everyone's capacity to create images that are "hyperreal unrealities", and appear indistinguishable from every 'real' image reproducing reality. The high rate of virality of these virtual images raises the problem of an iconic ethics on the web. This problem may be addressed either from a pedagogical or from an aesthetological perspective, in order to develop adequate immunitary defences, both public and personal, against the epidemics infecting the mediasphere.

KEYWORDS: analog, digital, chromography, photography, digitography