

Federica Porcheddu

Pensare per immagini nella società connettiva e collettiva

La scienza classica di Newton era costruita su equazioni lineari e sistemi meccanici prevedibili, poiché questo era il modo in cui la scienza pensava che funzionasse l'universo. La scienza stava cercando le chiavi dell'universo sotto il lampione di equazioni lineari e sistemi statici prevedibili, perché si trattava del punto in cui la luce era migliore, in cui gli strumenti a disposizione funzionavano. Ma le chiavi andavano cercate altrove.

Wade Rowland

Introduzione

La rivoluzione informatica ha ridefinito profondamente le dinamiche della comunicazione, l'accesso all'informazione e la nostra percezione del mondo. Un processo di trasformazione tecnologica iniziato nella seconda metà del XX secolo, che ha radicalmente cambiato la produzione, la distribuzione e la fruizione delle informazioni. Questa evoluzione è stata accelerata dall'adozione di computer, Internet e dispositivi mobili, creando un nuovo ambiente digitale globale.

La rivoluzione informatica ha comportato l'adozione massiccia di tecnologie digitali che consentono la condivisione istantanea e globale delle informazioni.

Rispetto al periodo pre-digitale o analogico, essa innescato una trasformazione radicale del contesto socio-culturale globale, ridefinendo significativamente la natura delle relazioni umane, della comunicazione e dell'informazione, dei media e della concezione di spazio e tempo.

Nella prima metà del XX secolo la distribuzione dell'informazione era lenta e spesso inefficiente, limitata da supporti fisici quali libri e giornali. Le relazioni interpersonali erano principalmente basate sul contatto fisico e le interazioni faccia a faccia, e il concetto di spazio e tempo era strettamente legato alla presenza fisica e alla localizzazione geografica. Inoltre, il pubblico, era un consumatore passivo di contenuti mediatici

prodotti da un numero limitato di creatori. La televisione, la radio e la stampa erano i principali veicoli di informazione e intrattenimento, e il pubblico aveva un ruolo passivo nel processo comunicativo, ricevendo informazioni senza possibilità di interazione immediata.

Pierre Lévy e Derrick De Kerckhove hanno indagato la società e il soggetto all'interno dalla rivoluzione informatica. Gli autori, sebbene provenienti da prospettive diverse, convergono nel riconoscere l'importanza cruciale delle immagini e della connettività, che agiscono come catalizzatori per la comunicazione e l'interazione nella società contemporanea. Entrambi i filosofi esaminano come le tecnologie digitali stanno trasformando il modo in cui le persone interagiscono e creano conoscenza. Lévy, con il suo concetto di intelligenza collettiva, evidenzia come la collaborazione e la competizione tra individui possa portare alla nascita di nuove idee e conoscenze. D'altra parte, De Kerckhove estende l'idea di Lévy con il concetto di intelligenza connettiva, mettendo in luce il ruolo delle reti digitali nel facilitare la condivisione e la creazione di conoscenze. Le immagini, in questo contesto, non sono solo mezzi di comunicazione, ma diventano strumenti per stabilire connessioni e relazioni. In tale prospettiva, è nostro dovere comprendere l'attualità di Walter Benjamin e Aby Warburg per analizzare e capire la società contemporanea. Per rendere conto della situazione presente, è necessario rileggere il loro pensiero innovativo e rivoluzionario. La proliferazione delle immagini, derivante dalla rivoluzione digitale e dall'intelligenza artificiale, costituisce oggi un argomento complesso e articolato. La capacità di condividere e manipolare immagini attraverso le reti digitali sta trasformando le modalità di interazione e relazione tra gli individui, dando origine a nuove forme di socialità e comunità che meritano un'attenta analisi. In che modo si trasforma il ruolo delle immagini nell'era digitale? Quali sono le conseguenze per il tessuto sociale e culturale? Sebbene i nuovi strumenti digitali generino innovative forme di comunicazione visiva e socialità, essi ci espongono anche a inedite vulnerabilità e ingiustizie sociali e ambientali. Il presente saggio si propone di esaminare queste tematiche di cruciale importanza.

1. Walter Benjamin e il deperimento dell'aura nell'era della riproducibilità tecnica

Nato a Berlino nel 1892 e proveniente da una famiglia di tradizione ebraica, Walter Benjamin, si forma in un contesto di profonde trasformazioni, nutrendosi di un ambiente dove filosofia, letteratura e arte si intrecciano in un tessuto culturale vibrante.

Il 1925 è un anno cruciale in cui si verificarono numerosi cambiamenti significativi per lo sviluppo della fotografia, sia come arte, sia come tecnologia, e quindi come motore di crescita economica, sociale e culturale. In quel particolare periodo storico, la Germania, pur essendo immersa in una profonda crisi economica e sociale, rappresentava un epicentro di vitalità e innovazione nel campo culturale. Fu in tale contesto che vennero poste le basi per un fenomeno che avrebbe assunto una rilevanza significativa nel corso del tempo: lo *sviluppo* della fotografia come mezzo espressivo, al pari dell'arte, con una innovativa capacità di analizzare la città e gli abitanti, colti da prospettive inedite.

Tra i vari cambiamenti che ebbero luogo, tre sono di fondamentale importanza: la scuola del Bauhaus si trasferiva da Weimar a Dessau, Oskar Barnack stava per lanciare la Leica sul mercato, e la Zeiss Ikon stava per essere fondata. In quel momento, si poteva percepire un clima di rinnovamento culturale ed etico che sembrava in grado di proporre nuovi paradigmi, condivisibili sia filosoficamente che socialmente, e partecipabili a livello individuale. In quegli anni difficili e tormentati, si stavano gettando le basi per rendere possibile la concezione e la realizzazione non più di obiettivi, otturatori o apparecchi, ma di interi sistemi fotografici; inoltre, si aprivano nuovi orizzonti culturali, nuovi paradigmi sociologici e antropologici.

È in questa cornice storica che Walter Benjamin, in contro tendenza rispetto ai suoi contemporanei, comprende l'importanza delle nuove tecnologie di riproduzione, come la fotografia e il cinema e la loro influenza sul piano culturale, filosofico e politico. Le sue riflessioni sulla fotografia, sulla riproducibilità delle immagini, contenute nel saggio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* si riveleranno profetiche. Un fatto piuttosto singolare è che di questo saggio non esiste una sola versione, ma cinque. Quattro versioni tedesche e una francese, l'unica pubblicata quanto Benjamin era ancora in vita, nel maggio 1936, sulla *Zeitschrift für Sozialforschung* diretta da Max Horkheimer. Tre versioni scritte a mano e due dattiloscritte. Come sottolinea lucidamente il filosofo Fabrizio Desideri, ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua reciprocità tecnica, edizione integrale comprensiva delle cinque stesure*, il saggio implica più di un paradosso. Quello più rilevante per la nostra riflessione, risiede nel cuore della sua creazione complessa, sia dal punto di vista biografico che da altri aspetti. Il dilemma centrale è la scarsità di copie dattiloscritte del documento, dovuta a circostanze personali e alle limitazioni tecniche dell'epoca nella riproduzione della scrittura. Benjamin menziona questa difficoltà nelle sue lettere, richiedendo frequentemente ai suoi interlocutori di restituire le copie. Un altro elemento di tensione è la contrapposizione tra i manoscritti originali, che includono paralipomena, modifiche

e note per future revisioni del documento, e le copie riprodotte meccanicamente delle sue edizioni. “In un saggio sul principio della riproducibilità tecnica, preoccupazione costante e drammatico problema sembra proprio l’unicità dell’esemplare di cui l’autore dispone”¹.

Benjamin, in tutte le stesure del saggio, ripete che il problema non è affatto la riproducibilità delle opere d’arte, “L’opera d’arte è sempre stata in linea di principio riproducibile [...] Rispetto a ciò, la riproduzione tecnica dell’opera d’arte è qualcosa di nuovo”². L’invenzione della fotografia destituisce l’importanza della pittura, squarciandone per così dire la tela. Da qui la contesa – per Benjamin obsoleta – sul valore artistico dei loro prodotti, che tuttavia ne rivela il significato più profondo. In questa contesa il filosofo vede con grande lungimiranza un rivolgimento storico di portata universale: “Se già in precedenza tanto e inutile acume era stato impiegato per risolvere la questione se la fotografia fosse un’arte – senza essersi posti la domanda preliminare, se con l’invenzione della fotografia non si fosse trasformato il carattere complessivo dell’arte”³ e dunque dello stesso tessuto culturale e antropologico. Ciò di cui si tratta è un cambiamento epocale che dipende esattamente dalla tecnologia di riproduzione. Questo cambiamento comporta principalmente una diminuzione dell’importanza delle funzioni artistiche e filosofiche tradizionali, storicamente espresse da categorie come genialità, creatività. L’arte si evolve e l’opera d’arte viene svincolata dalle limitazioni spazio-temporali dell’unicità e dell’irripetibilità. Questo profondo cambiamento rivoluziona tanto la natura dell’immagine quanto il modo in cui percepiamo il tempo. In altre parole, l’arte, liberata dalla sua “aura” unica e irripetibile, subisce una trasformazione che altera la nostra percezione del tempo e dello spazio. Questo passaggio rappresenta una svolta fondamentale nella storia dell’arte, che cambia non solo la nostra comprensione dell’arte stessa, ma anche il modo in cui interagiamo con essa. Con la riproducibilità tecnica resa possibile dal *medium fotografico* si assiste al declino della dimensione auratica dell’opera d’arte, derivante dal suo valore culturale, l’*hic et nunc* dell’originale, il suo esistere unicamente nel luogo in cui si trova.

La riproducibilità sottrae all’opera d’arte il suo carattere tradizionale di originalità, di testimonianza storica, mandando in frantumi la prospettiva heideggeriana (elaborata quasi negli stessi anni⁴) sull’arte come luogo

¹ W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua reciprocità tecnica, edizione integrale comprensiva delle cinque stesure*, (a cura di) F. Desideri e M. Montanelli, Donzelli Editore, Roma 2019, p.22.

² Ivi, p. 368

³ Ivi, p. 383

⁴ Cfr. M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte. Testo tedesco a fronte*, (a cura di) G. Zaccaria, I. De Gennaro, Marinotti, Milano 2000.

in cui la verità si fa evento, *Ereignis*, e conseguentemente lo stesso rapporto tra origine e storia. Nel momento in cui l'arte diviene riproducibile ciò che muta è proprio questo rapporto tra l'origine e la storia. Il *deperimento dell'aura* nell'era della riproducibilità tecnica è qualcosa che va al di là dell'arte. Esso implica una nuova concezione della temporalità così come una democratizzazione dell'arte.

La riproduzione tecnica può portare la copia dell'originale in contesti che non sono raggiungibili dall'originale stesso. Soprattutto, le rende possibile venire incontro al fruitore, che sia in forma di fotografia o di disco. La cattedrale abbandona il suo sito originario, per essere accolta nello studio di un amante dell'arte [...] La tecnica di riproduzione, così si potrebbe formulare in termini generali la questione, stacca il riprodotto dall'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, al posto della sua apparizione unica, essa pone la sua apparizione massiva. E permettendo alla riproduzione di venire incontro al ricettore nella sua specifica situazione, attualizza il riprodotto. Ambedue questi processi portano a un enorme sconvolgimento del tramandato, a uno sconvolgimento della tradizione, che è l'altra faccia dell'attuale crisi e dell'attuale rinnovamento dell'umanità.⁵

La storia, la memoria, grazie alla riproduzione delle immagini non è più intesa come sviluppo cronologico e lineare, ma come alcunché di costantemente attualizzabile, allo stesso modo, (e forse questi sono i concetti fondamentali che Walter Benjamin ci lascia in eredità), comporta un cambiamento nella fruizione dell'opera d'arte da parte delle masse.

La riproducibilità tecnica ha dunque inaugurato un'era di disseminazione di massa delle opere d'arte, sfidando la concezione tradizionale dell'arte come entità unica e non replicabile. Questa rivoluzione ha implicazioni di vasta portata nel panorama politico e sociale, trasformando l'arte in un veicolo di espressione e critica sociale. Benjamin interpreta il declino dell'aura come un fenomeno positivo in termini di democratizzazione e emancipazione delle masse. Il deperimento dell'aura, infatti, rende l'arte più accessibile e meno vulnerabile alla manipolazione da parte delle élite e dei regimi autoritari. Questo fenomeno consente al pubblico di interagire con l'arte in maniera più diretta e coinvolgente, rompendo con l'approccio elitario che riservava l'arte a una ristretta cerchia privilegiata. Questo passaggio rappresenta un cambiamento radicale rispetto alla tradizione che vedeva l'arte come un privilegio riservato a pochi eletti.

⁵ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua reciprocità tecnica...*, pp. 372-373.

Il dipinto ha sempre preteso in modo eminente la contemplazione da parte di uno o pochi individui. La contemplazione simultanea di dipinti da parte di un grande pubblico, quale si è formata nel XIX secolo, è un primo sintomo della crisi della pittura, una crisi che non è stata in alcun modo scatenata dalla sola fotografia, piuttosto, in relativa autonomia da essa, dalla pretesa che l'opera d'arte avanzava nei confronti della massa [...] Nelle chiese e nei conventi del medioevo, come presso le corti principesche fin verso la fine del XVIII secolo, la ricezione collettiva dei dipinti non avveniva simultaneamente, bensì spesso in modo graduale e mediato gerarchicamente. Se adesso le cose sono cambiate, è perché qui si esprime il conflitto particolare in cui la pittura è stata invischiata dalla riproducibilità tecnica dell'immagine.⁶

La riproducibilità tecnica modifica la nostra percezione spazio-temporale. Questa metamorfosi della percezione incide profondamente sul concetto di storia. *L'immagine dialettica* è l'emblema e il prodotto della rivoluzione tecnologica. Nelle *Nuove tesi* del saggio *Sul concetto di storia* si legge "Articolare storicamente il passato significa: riconoscere nel passato ciò che viene a coincidere nella costellazione di un unico e identico attimo. [...] Nel momento in cui il passato si contrae nell'attimo – nell'immagine dialettica –, esso entra a far parte del ricordo involontario dell'umanità"⁷.

E poco più avanti, continua Benjamin, "In ogni epoca bisogna tentare di strappare nuovamente la trasmissione del passato al conformismo che è sul punto di soggiogarla"⁸.

L'immagine dialettica, che diventa *Costellazione* in cui si stratificano differenti temporalità, rende possibile l'incontro di passato e presente. "La storia si frantuma in immagini, non in storie"⁹.

In contrapposizione alla visione storicista del progresso continuo e lineare, la storia così intesa non è un semplice accumulo di fatti, ma una serie di immagini che emergono in momenti critici, che portano ad una differente e nuova comprensione della realtà, e dunque ad una differente narrazione.

⁶ Ivi, pp. 397-398.

⁷ W. Benjamin, *Opere complete. Scritti 1938-1940* vol. VII, (a cura di) R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, trad. it (a cura di) E. Ganni vol. VII, Einaudi, Torino 2006, p. 498.

⁸ *Ibidem*.

⁹ W. Benjamin, *Opere complete. I «passages» di Parigi*, vol. IX, (a cura di) R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, trad. it (a cura di) E. Ganni vol. VII, Einaudi, Torino 2006, p. 580.

2. Aby Warburg: pensare per immagini

Come Benjamin, anche Aby Warburg proviene da una famiglia di tradizione ebraica, nasce ad Amburgo nel 1866, circa 30 anni prima del filosofo tedesco. Entrambi sono testimoni della distruzione delle Grandi Guerre, e dell'esperienza dell'esilio. Warburg in realtà morì prima del secondo conflitto mondiale.

Ma c'è qualcosa di più profondo che lega gli autori¹⁰, e che è possibile intravedere in filigrana nella citazione del paragrafo precedente. Il conformismo al quale Benjamin fa riferimento trova una corrispondenza nel concetto di *Kulturwissenschaft* il cui fine ultimo è quello di aprire un altro tempo, in cui l'opera d'arte non è più "considerata un oggetto chiuso nella propria storia, ma come il punto d'incontro dinamico – Walter Benjamin finirà per dire il *lampo* – di istanze storiche eterogenee e sovradeterminate"¹¹. Ma come aprire ad una temporalità altra? Lo slittamento semantico da *Kunstgeschichte* a *Kulturwissenschaft* apre la storia dell'arte ad un campo di oggetti molto più vasto. Nel mettere insieme, storia dell'arte e antropologia, Warburg ci conduce in un altro tempo. Non è più possibile percorrere la strada dello sviluppo della storia, seguendo il modello chiuso e riduttivo dell'evoluzionismo delle scienze naturali. Poiché il metodo che egli va costruendo nei suoi viaggi, mediante una raccolta quasi spasmodica delle immagini, è volto a negare qualsiasi autonomia nella storia delle immagini attribuendogli invece *die mytischenbildenden Kraft im Bild*.

Negando questo principio di autonomia si nega contemporaneamente l'idea che la storia abbia una origine stabilita una volta per tutte. Non vi è alcun archetipo. La *permanenza della cultura* si esprime secondo una differente temporalità, che è quella del *Nachleben der Antiken*.

¹⁰ Sul rapporto tra Walter Benjamin e Aby Warburg si vedano i seguenti lavori: W. Kemp, *W. Benjamin e la scienza estetica. II: Walter Benjamin e Aby Warburg*, in "aut aut", 189-190, maggio-agosto 1982, pp. 234-62; M. Jesinghausen-Lauster, *Die Suche nach der symbolischen Form, mit einem Geleitwort von G. Mattenklott, Koerner*, Baden Baden 1985; G. Boffi, *Immagini della memoria. Warburg e Benjamin*, in *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica* Vol. 78, No. 3 (luglio-settembre 1986), pp. 432-448; R. Kany, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Niemeyer, Tubinga 1987; J. Becker, *Ursprung so wie Zerstörung: Sinnbild und Sinnggebung bei Warburg und Benjamin*, in W. Reijen (a cura di), *Allegorie und Melancholie*, Suhrkamp, Francoforte 1992; M. Rampley, *The Remembrance of Things Past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2000; A. Barale, *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze University Press, Firenze 2009; G. Di Giacomo, *L'immagine-tempo da Warburg a Benjamin e Adorno*, in *Aisthesis*, vol. 3, no. 2, maggio 2012, pp. 73-80; M. Sergio, *Aby Warburg, Walter Benjamin, and the Memory of Images*, in *Rivista di Engramma* n. 191, aprile-maggio 2022, pp. 107-142.

¹¹ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'Arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 49-50.

Tempo delle *sopravvivenze*, in grado di innescare una comprensione che procede dalle relazioni, rapporti tra oggetti, che rendono il tempo storico complesso, composto da temporalità non naturali ma specifiche, che rispettano ogni singolarità.

La forma sopravvivente, nel senso di Warburg, non sopravvive trionfalmente alla morte delle sue concorrenti. Al contrario, sopravvive, come sintomo e fantasma, *alla sua stessa morte*: è scomparsa in un punto della storia, quindi è riapparsa molto più tardi, in un momento in cui forse, non era più attesa, ed è quindi sopravvissuta nel limbo ancora incerto di una «memoria collettiva».¹²

Con l'incisione del termine greco *Mnemosyne* in lettere maiuscole sulla porta della sua biblioteca, Warburg segnalò al lettore che stava per varcare la soglia di un altro tempo.

Ne l'*Atlante Mnemosyne*, che lo occupò con un lavoro incessante dal 1924 al 1929, Warburg mette a sistema quello che non era un semplice compendio di immagini, ma un *pensare per immagini*. Egli comprese che la storia dell'arte avrebbe potuto darsi una nuova configurazione epistemologica, soltanto sfruttando, o meglio, modellandosi sui *poteri della riproducibilità tecnica*.

Émile Mâle nel 1984, descrive questa nuova epistemologia spiegando come proprio grazie alla diffusione della fotografia la storia dell'arte è passata dalla passione di pochi curiosi allo statuto di scienza vera e propria. «La creazione di una biblioteca di fotografie, ma di fotografie fatte da archeologi, non da dilettanti, diventerà probabilmente, in un breve tempo, necessaria agli eruditi»¹³.

E proprio nell'*Atlante* Warburg risponderà a questa esigenza. Egli vedrà nella manipolazione delle immagini fotografiche una straordinaria potenza euristica. Le immagini non erano disposte in ordine cronologico, ma erano raggruppate in base a temi e motivi ricorrenti, riflettendo l'interesse di Warburg per la persistenza di determinati simboli e immagini attraverso il tempo e le diverse culture. Queste immagini, organizzate, in modo topologico, permettono a Warburg di tracciare le evoluzioni e le ricombinazioni dei riferimenti nel corso del tempo.

L'utilizzo delle immagini nella composizione dell'*Atlante* rivela un approccio totalmente rivoluzionario. Attraverso l'utilizzo di fermagli, le fotografie vengono disposte su un supporto in legno, coperto da un telo di lino nero (cm1500x200). Proprio l'utilizzo dei fermagli, rendeva pos-

¹² G. Didi-Hubermn, *L'immagine insepolta. Aby Warburg...*, p. 66.

¹³ É. Mâle, *L'enseignement de l'histoire de l'art dans l'université*, in *Revue universitaire* vol. 1, 1894, p. 19.

sibile organizzare le immagini con facilità, ogni qual volta il tema, l'argomento, assumeva una importanza centrale nella riflessione di Warburg. La permutabilità delle immagini consentiva, contrariamente alla parola scritta, o ad una conferenza, di non ridurre, riassumere, linearizzare, ad unità l'argomento trattato, lasciando invece aperte tutte le possibilità, grazie allo *spostamento combinatorio* delle immagini. La rinuncia a fissare in senso pratico le immagini, mediante utilizzo della colla, rispecchia la natura mobile, la plasticità del pensiero. Per tale ragione "Warburg aveva preso l'abitudine di fotografare ogni concatenazione ottenuta, prima di sconvolgerla per una nuova trasformazione, ciò dipende dal fatto che la coerenza del suo gesto consisteva appunto nella permutabilità"¹⁴. L'incessante spostamento delle immagini, non arriva ad un *punto finale*, riflette il rifiuto di Warburg, di giungere ad un sapere definitivo, assoluto. In questo modo la fotografia aveva una duplice funzione: una *funzione ram-memorante* e al contempo l'impossibilità di fissarsi su quella immagine in modo definitivo. Le immagini disposte in serie – scrive Warburg – dispiegheranno "la funzione [*die Funktion ... ausbreiten*] dei valori espressivi antichi, originariamente impressi attraverso la rappresentazione della vita in movimento, interna o esterna. Contemporaneamente, si avrà la fondazione di una nuova teoria della funzione memorativa delle immagini nell'uomo"¹⁵.

La straordinarietà dell'*Atlante* consiste nell'aver creato una grammatica figurativa generativa, in grado di inaugurare ogni volta relazioni infinite a seconda dello sguardo, della prospettiva dell'osservatore. Osservando l'*Atlante*, infatti, non è possibile comprendere verso quale direzione Warburg volesse orientare il nostro sguardo.

Come sottolinea Didi-Huberman:

Proprio in quanto montaggio, l'*Atlante Mnemosyne* propone ben altro che una semplice raccolta di immagini-ricordo fatte per raccontare una storia. È un dispositivo complesso destinato ad offrire – ad aprire – le basi visive di una memoria impensata nella storia, di ciò che Warburg non ha mai cessato di chiamare *Nachleben*. [...] nessuna immagine si potrà più capire senza l'analisi del contesto in cui si iscrive [...] La memoria non si decifra nel testo orientato dalle successioni storiche, ma nel puzzle anacronico.¹⁶

Se la riproducibilità tecnica in Benjamin destituisce l'importanza della pittura, la forma di montaggio inaugurata da *Mnemosyne* scardina com-

¹⁴ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg...*, p. 423.

¹⁵ A. Warburg, *Lettera a Karl Vossler del 12 ottobre 1929*, cit. in C. Shoell-Glass, *Serious Issue: the Lat Plates of Warburg's Picture Atlas «Mnemosyne»* in *Art History as Cultural History. Warburg's project*, Gordon & Breach, Amsterdam 2001, p. 187.

¹⁶ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby warburg...*, p. 423.

pletamente l'idea di una ragione classificatrice, creando un dispositivo intricato e multiforme, un dispositivo fotografico, che dà vita ad una forma di conoscenza altra. Allontanandosi dalla logica tassonomica e riduttiva della catalogazione tradizionale, ci offre una visione più complessa e sfaccettata della realtà.

La conoscenza diviene un'interazione dinamica tra immagini che dialogano, non soltanto tra loro, ma con lo spettatore. Grazie all'utilizzo strumentale della fotografia, Warburg ci conduce in un viaggio nella storia in cui passato presente e futuro si incontrano, in una struttura aperta, reticolare, rizomatica. invitandoci ad interrogarsi sulle connessioni nascoste e sulle infinite possibilità di lettura e interpretazione offerte dall'interazione tra immagini. Questo è forse il suo più grande lascito: creare "uno spazio intervallare, stretto *zwischen* in cui rinnovare l'esperienza partecipativa della «condizione originaria», in cui provare a ri-dirla, ri-crearla, re-immaginarla, *immer wieder*"¹⁷.

3. Lo Spazio del sapere: sulla riflessione di Lévy

Nel 1991, anno che sancisce la nascita del *World Wide Web*, accessibile a tutti, la popolarità della rete è divenuta massiva, scardinando e stravolgendo i vecchi paradigmi analogici.

Tre anni dopo la pubblicazione da parte del CERN del primo sito web realizzato da Tim Berners-Lee, il filosofo francese Pierre Lévy, allievo di Michel Serres e Cornelius Castoriadas, pubblica *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, frutto delle riflessioni portate avanti presso il centro di ricerca sull'intelligenza collettiva di dell'Università Ottawa.

Sebbene il concetto fu introdotto dall'ingegnere statunitense Douglas Carl Engelbart in un articolo del 1962¹⁸, è a Lévy che si deve il maggior contributo sul tema e alla sua diffusione.

"L'intelligenza collettiva è un'intelligenza distribuita ovunque, continuamente valorizzata, coordinata in tempo reale, che porta a una mobilitazione effettiva"¹⁹. Ciò è reso possibile da Internet, "il grande *medium*, eterogeneo e transfrontaliero, che qui definiamo *cyberspazio*"²⁰.

¹⁷ G. Boffi, *Immagini della memoria. Warburg e Benjamin*, in Rivista di Filosofia Neo-Scolastica Vol. 78, No. 3 (luglio-settembre 1986), pp. 436-437.

¹⁸ D.C. Engelbart, *Augmenting Human Intellect. A Conceptual Framework*, in Doug Engelbart Institute, 1962 <https://webcitation.org/683gxBTZo?url=http://www.dougenelbart.org/pubs/augment-3906.html>

¹⁹ P. Lévy, *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Universale Feltrinelli, Milano 1996, p. 34.

²⁰ Ivi, p. 14.

Nel mondo della rete, l'immagine del movimento assume un'altra configurazione che non ha che fare con lo spostamento da un punto A ad un punto B del pianeta terrestre. Nel cyberspazio ci si muove per *paesaggi di senso*, non vi è più alcun riferimento storico. L'implementazione tecnologica, nello scenario disegnato da Lévy, ci ha reso *nomadi*.

Lo sviluppo dei nuovi strumenti di comunicazione si iscrive in una mutazione di ampia portata [...] Per dirlo in una parola: siamo ridiventati nomadi. Il nomadismo odierno dipende principalmente dalla trasformazione continua e rapida dei paesaggi, scientifico, tecnico, economico, professionale, mentale. Anche se non ci spostassimo, il mondo cambierebbe intorno a noi. Ma siamo in movimento [...] se si trattasse di passare da una cultura a un'altra avremmo ancora degli esempi, dei riferimenti storici. Ma passiamo da un tipo di umanità ad un altro.²¹

Non è un caso che Lévy utilizzi il termine “mutazione” e non “mutamento”. Anzi, proprio la scelta del primo termine indica chiaramente che non si tratta di una semplice trasformazione. Questo slittamento semantico è volto ad indicare una mutazione da un tipo di umanità ad un altro, che coinvolge la natura stessa dell'uomo e della società. “I progressi delle protesi cognitive a supporto digitale, modificano profondamente le nostre capacità intellettuali, così come farebbero le mutazioni del nostro patrimonio genetico”²².

Contrariamente alla via analogica, lo spazio del nuovo nomadismo, la *terra incognita*, non allude ai confini inaccessibili di kantiana memoria. Essa è lo spazio invisibile in cui possono emergere *nuove intelligenze collettive*. Non solo, ma rispetto alle passate rivoluzioni antropologiche, i *nuovi immigrati della società*, possono pensare collettivamente e influire su questa grande mutazione antropologica. La nascita di nuovi strumenti di comunicazione – nella prospettiva di Lévy – è in grado di superare la atomizzazione delle istituzioni e conseguentemente delle intelligenze, mediante l'unione delle intelligenze e delle immaginazioni collettive, al fine di creare nuovi strumenti e tecniche per orientarsi nel nuovo cosmo disegnato dalla rivoluzione informatica. Vi è qui un forte richiamo all'azione, a diventare gli artefici di questo cambiamento epocale e non semplici agenti passivi. Questo è il presupposto essenziale alla base del concetto di intelligenza collettiva, ovvero, Non è sufficiente che la nostra società si accontenti di essere diretta con intelligenza, “per avere qualche possibilità di vivere meglio, esse devono rendersi intelligenti a livello di

²¹ Ivi, pp. 15-16.

²² Ivi, p. 17.

massa [...] Al di là dei media, i dispositivi dell'etere faranno sentire la voce del molteplice. Ancora indiscernibile, ovattato dalle brume del futuro, che avvolgono con il loro mormorio una diversa umanità”²³.

La tradizionale concezione della soggettività, intesa come entità autonoma e isolata subisce una metamorfosi significativa, evolve in un contesto di interconnessione globale, dove l'individuo diventa parte di una rete più ampia di conoscenze e competenze condivise. La nuova soggettività diviene immagine di un nodo in una rete di relazioni interconnesse.

Vi è uno stretto legame tra spazio e identità, ad ogni spazio antropologico, (Territorio, Terra, Merci) corrisponde tanto una immagine dell'identità quanto una immagine della società. Nella descrizione di ogni spazio-immagine è sempre sottesa una forte visione politica ed estetica.

Il nuovo spazio del sapere inaugurato dai nuovi media è il *cyberspazio*. Qui l'individuo costruisce la propria identità attraverso immagini vivide e dinamiche, immagini che sono il risultato della sua esplorazione e manipolazione delle realtà virtuali in cui è coinvolto. “L'intellettuale collettivo costruisce in modo ricorsivo e cooperativo una *cinecarta* del suo mondo di significati, una ‘carta ipertestuale’ che indirizza verso una molteplicità di esseri e comunità pensanti”²⁴. Nello spazio del sapere l'individuo “possiede tante identità quanti sono i ‘corpi virtuali’ che riesce a creare nelle cinecarte e nell'universo [...] l'uomo ridiventa nomade, rende plurale la propria identità, esplora mondi eterogenei, è egli stesso eterogeneo e multiplo, in divenire, pensante”²⁵.

Si dissolvono qui le immagini delle epoche, degli spazi, precedenti. All'immagine del territorio, basata su una rigida e gerarchica distinzione dei saperi; a quella dello Spazio delle Merci, radicata nella frammentazione disordinata e caotica dei dati e delle informazioni; l'Autore, insieme a Michel Authier, contrappone la *cosmopedia* come approccio topologico dell'organizzazione dei saperi e da una rappresentazione e gestione dinamica delle informazioni, reso possibile dalle nuove tecnologie informatica.

Al faccia a faccia dell'immagine fissa e del testo, caratteristico dell'enciclopedia, la *cosmopedia* oppone un numero elevatissimo di forme di espressione: immagine fissa, immagine animata, suono, simulazioni interattive, mappe interattive, sistemi esperti, ideografie dinamiche, realtà virtuali, vite artificiali [...] I membri di una comunità pensante cercano; inscrivono, connettono, consultano, esplorano ... Il loro sapere-collettivo

²³ Ivi, p. 21.

²⁴ Ivi, p. 159.

²⁵ Ivi, p. 159.

si materializza in una immensa immagine elettronica pluridimensionale, in continua metamorfosi, che germoglia al ritmo delle invenzioni, delle scoperte, quasi vivente.²⁶

La questione fondamentale è che internet non cambia il “concetto” di spazio e tempo, ma crea un nuovo spazio e tempo. Il tempo e lo spazio del web non sono paragonabili ai media classici, come la televisione o il telefono. La straordinaria originalità rispetto ai media tradizionali risiede nel fatto che quasi tutti gli individui possono contribuire alla creazione di questo scenario. Lo si può immaginare come un vasto mondo virtuale partecipato collettivamente, con una pluralità di partecipanti. Spazio e tempo abbandonano il concetto per divenire una vera e propria esperienza sensibile del tutto nuova.

La stessa opera d'arte – che, come avremo modo di vedere, riveste una funzione cruciale anche nell'opera di De Kerckhove – dismette la sua funzione secolare di separazione tra artista e spettatore. *Teorie politiche ed estetiche si sfidano nel cyberspazio*. Il significato dell'opera non viene attribuito in un secondo momento, ovvero una volta terminato il processo di creazione da parte dell'artista. Non abbiamo più un'opera ma un dispositivo tramite cui l'artista:

tenta di costruire un ambiente [...] un evento collettivo che coinvolga i destinatari [...] ora, l'arte dell'implicazione, non costituisce più nessuna opera, nemmeno aperto o indefinita: fa emergere processi, vuole aprire uno sbocco a vite autonome, immette nella crescita e nell'abitazione di un mondo. [...] È un'arte senza firma.²⁷

L'arte dell'implicazione crea non solo un nuovo ambiente, ma altresì un nuovo tempo, non quello degli orologi o del calendario, Lévy la definisce come temporalità *esplosa*. Non definita, così come non definito è il *cyberspazio*. La sua organizzazione richiede un principio etico-politico che favorisca la produzione di *un'intelligenza o immaginazione collettiva*. È alla cultura in generale che l'Autore affida questo compito, alla letteratura, alla filosofia, all'arte, poiché la *barbarie* nascerebbe dalla separazione tra tecnici e umanisti. Per tale ragione proprio questi ultimi devono assumere su di loro la capacità di utilizzare i nuovi strumenti tecnologici poiché senza il loro apporto *otterremo solo una tecnica vuota e una cultura morta*.

“Auspichiamo una architettura senza fondamenta [...] che lungi dall'istituire un teatro della rappresentazione [assemblerà] zattere di icone per

²⁶ Ivi, pp. 210-211.

²⁷ Ivi, p. 130.

attraversare il caos. All'ascolto del cervello collettivo, traducendo il pensiero plurale essa erige palazzi sonori, città di voci e canti, istantanei, luminosi e mobili come fiamme"²⁸.

Quanto emerso non può non richiamare alla memoria alcune riflessioni del filosofo Silvano Tagliagambe, riguardo la distinzione tra *segmenti referenziali* e *segmenti descrittivi*:

Il rifiuto di ridurre la funzione referenziale alla designazione di oggetti e la tendenza a presentarla come una funzione *globale*, ripartita su tutto il discorso, conferiscono a questo una compattezza e un grado di integrazione tali da far sì che i sensi delle singole parole si fondano e si correlino strettamente, subendo "variazioni semantiche" determinate dalle reciproche integrazioni. Il discorso si trasforma, cioè, in un tutto semantico con un contenuto distribuito sull'intero suo spazio.²⁹

Si evidenzia qui una stretta analogia, basata sulla relazione e l'interazione, tra la funzione referenziale del linguaggio e lo Spazio del Sapere di Pierre Lévy. Nel discorso le parole non hanno significato isolatamente, ma derivano senso dal loro contesto e dalle relazioni reciproche formando un tutto semantico coeso. Così come nello Spazio del Sapere, la conoscenza non è frammentata ma distribuita e interconnessa, con ogni contributo individuale che acquista valore dalle relazioni con gli altri.

In entrambi i casi, è l'integrazione dinamica a creare un sistema coerente e significativo, dove il tutto è più della somma delle parti. Nello Spazio del Sapere il valore della conoscenza emerge dall'integrazione delle idee e delle informazioni in una rete collettiva, nel discorso il significato emerge dall'integrazione delle parole in un contesto globale, in cui, l'impossibilità di localizzare la referenza in un punto specifico del discorso fa sì che soltanto preso nella sua totalità esso abbia significato.

4. Attraversare il Tunnel: sul pensiero di De Kerckhove.

Tre anni dopo la pubblicazione del libro di Pierre Lévy, Derrick De Kerckhove darà alla luce il testo *Connected Intelligence*. Noto teorico canadese delle tecnologie della comunicazione, è stato allievo e collaboratore di Marshall McLuhan, uno dei pionieri nello studio dell'impatto dei media sulla società. De Kerckhove ha diretto il McLuhan Program in Culture and Technology presso l'Università di Toronto e ha scritto numerosi libri e articoli sull'interazione tra tecnologia, cultura e mente

²⁸ Ivi, p. 133, citazione parzialmente modificata.

²⁹ S. Tagliagambe, *L'epistemologia contemporanea*, Editori Riuniti, Roma 1991, pp. 96-97.

umana. Mentre Lévy ha messo in luce il potenziale delle tecnologie digitali per migliorare la collaborazione e la condivisione delle conoscenze, De Kerckhove evidenzia come la rete stessa possa diventare una componente integrale della cognizione umana, creando una nuova forma di intelligenza che è intrinsecamente connessa, dinamica e trasformativa, che non si dà in sistema chiuso (lo Spazio del Sapere) ma all'interno di una rete specifica da persona a persona. Il sociologo belga, naturalizzato canadese, delinea con perizia e profondità, delinea le strutture portanti della società informatica, fondata su un'intelligenza connettiva, i cui cardini sono l'interattività, l'ipertestualità e la connettività. L'auspicio di De Kerckhove risiede nella speranza che questi tre domini si integrino sotto l'egida dell'intelligenza connettiva, che non solo rappresenta il principio regolatore di ciascuno di essi, ma anche l'esito desiderato di un processo autopoietico.

Internet ci fa accedere ad un ambiente vivo, pressoché organico, di milioni di intelligenze umane perpetuamente al lavoro su qualcosa o su tutto con potenziale rilevanza per qualcuno e per tutti. È una nuova condizione cognitiva che chiamo *webness* [...] le principali ambizioni in campo tecnologico sono la digitalizzazione di tutto il contenuto, l'interconnessione di tutte le reti, l'umanizzazione dell'interfaccia [...] le cose vengono digitalizzate per entrare nel regno della mente.³⁰

Se Lévy rappresenta la società informatica attraverso una analisi quasi archeologica degli spazi antropologici fino ad arrivare allo Spazio del Sapere, De Kerckhove lo fa riconducendo ogni condizione della *nuova ecologia delle reti* ad una struttura cognitiva umana:

1. l'interattività, il collegamento fisico della gente, o delle strutture basate sulla comunicazione (le strutture del corpo);
2. l'*ipertestualità*, il collegamento delle strutture di contenuti o della conoscenza (le strutture della memoria)
3. la *connettività* o *webness*, il collegamento mentale della gente o delle strutture delle reti (strutture dell'intelligenza).³¹

Se l'intelligenza collettiva è primariamente la *memoria dell'umanità*, l'intelligenza connettiva consiste in uno spostamento molto più ampio del tessuto culturale. Si passa da una cultura che produce, conserva, archivia memoria, ad una vera e propria produzione di intelligenza. "Ci

³⁰ D. De Kerckhove, *L'intelligenza connettiva. L'avvento della web society*, FilmAuro, Roma 1999, pp. 27-28.

³¹ Ivi, p. 29.

stiamo spostando dall'era del 'replay' a quella del 'remake'. Stiamo sviluppando abitudini cognitive assistite dal computer e forme di collaborazione assistite dal computer – nuove forme, in effetti, di connettività”³².

Non solo, all'approccio più teorico-critico del collega e amico, egli contrappone un vero e proprio approccio strumentale. A seguito delle riflessioni sui media elettronici considerati separatamente in *The Skin of Culture* del 1995, il libro del 1997 è mosso da un *nuovo senso di urgenza*: comprendere verso cosa ognuno di essi sta convergendo. Al fine di comprendere la *convergenza digitale*, non era sufficiente un'analisi critico-descrittiva, ma un approccio pratico e attivo. Come comprendere i cambiamenti, gli effetti sulla società e sugli individui, senza una immersione totale nei nuovi dispositivi resi disponibile dalla rivoluzione informatica? De Kerckhove trova nell'arte interattiva degli anni 2000 il campo privilegiato per apprendere verso quale direzione, verso quale luogo, si dirige la nuova umanità plasmata dalla tecnica. L'arte interattiva gioca infatti un ruolo fondamentale nell'eliminare il disagio che accompagna la storia di ogni rivoluzione tecnologica nella società, poiché sfida, rimette in discussione l'equilibrio e i comportamenti, trasformando le strutture sociali che erano state precedentemente modellate dalle generazioni tecnologiche passate. Ecco che dunque l'arte per De Kerckhove non svolge un ruolo puramente ornamentale o decorativo, piuttosto costituisce una dimensione essenziale per gestire tale disagio.

La funzione principale dell'arte [...] è quella di rivedere l'interpretazione psicologica standard della realtà in modo che accolga le conseguenze delle innovazioni tecnologiche [...] L'installazione d'arte contemporanea porta l'esplorazione della tecnologia a nuovi livelli [...] c'è una funzione neuro-culturale evidente nelle nuove forme d'arte, che è stata sempre presente nelle vecchie forme, anche se non riconosciuta entro gli stretti limiti delle nostre categorie mentali erudite. Il ruolo di questa funzione neuro-culturale è di collocare il corpo e la mente del soggetto umano in relazione con l'ambiente, in quanto alterato dalla mediazione delle più recenti tecnologie [...] Quello che insegnano è come adattare alle nuove sintesi sensorie le nuove velocità e percezioni.³³

Un passaggio in cui si condensano gli elementi chiave della proposta dell'Autore. La collocazione del corpo e della mente del soggetto nel nuovo ambiente connettivo implica non solo un processo di adeguamento ma richiama altresì una nuova forma d'identità, non più legata alla *contemplazione* dell'informazione sulla carta stampata. Contro la visio-

³² Ivi, p. 33.

³³ Ivi, pp. 54-55.

ne pessimistica di coloro che sostengono la perdita del corpo, dei sensi e dell'identità nel *cyberspazio*, l'antropologo afferma non solo che l'arte svolge un ruolo cruciale nel ridefinire queste nozioni, ma la considera *metafora tecnologica dei sensi*. La nuova identità, fluida è flessibile che emerge dalla connettività della rete, inverte la relazione tra uomo e macchina. La tecnologia non è più una estensione del corpo, bensì il corpo diventa una estensione della tecnologia. Rimandando al tunnel come tema dominante della modellazione computer grafica virtuale 3D, "sembra esserci l'ossessione dell'attrazione di attraversare un tunnel [...] si può attribuire sia ai nostri ricordi del passaggio attraverso il canale della nascita, sia ad un'immagine inconscia della nascita"³⁴. Ci troviamo di fronte alla nascita una nuova *creatura, senza peso e senza orizzonte: noi stessi*. Questa nuova creatura emerge dall'esperienza della connettività. In tal senso, l'interattività dei nuovi media è una componente fondamentale, poiché dematerializza la concezione di tempo e spazio come concetti fissi e immutabili, proprio come ridisegna il modo in cui percepiamo il mondo e interagiamo con gli altri. La connessione che sperimentiamo attraverso il web va oltre la mera dimensione tecnica: essa coinvolge anche aspetti cognitivi e culturali. Vivere in uno stato di connettività implica essere costantemente connessi a una vasta rete di informazioni, idee e individui. Questa costante esposizione trasforma la nostra mente in modi significativi. Il mondo dell'intelligenza connettiva è imprevedibile come l'informazione. Se avessimo già una risposta alla domanda che poniamo, qualsiasi essa sia, nessuna informazione verrebbe generata.

Oggi, non è più possibile immaginare la vita come prodotto dell'universo statico newtoniano, poiché solo nei sistemi caotici, governati dall'imprevedibilità, come quello formulato nella teoria meccanica quantistica di David Bohm, è possibile generare sorpresa e dunque informazione, come alcunché di nuovo.

L'intelligenza connettiva, chiosa De Kerckhove:

è qualcosa che si dimostra più di tutto nella Rete. Il Web, con la sua formidabile capacità di connessione è un foro per l'interattività in tempo reale tra decine, centinaia, o migliaia di persone che cercano qualcosa. [...] L'importanza del Web non è di essere ancora un altro sistema di distribuzione ma di essere un sistema distribuito. [...] La mente in Rete sono connesse e agiscono come il cristallo liquido; in formazioni stabili ma fluide.³⁵

L'idea dell'intelligenza connettiva come sistema distribuito di conoscenza "ha ormai scardinato l'egemonia del 'ragionamento concentra-

³⁴ Ivi, p. 89.

³⁵ Ivi, pp. 185-186.

to', localizzato interamente in un unico sistema considerato come autosufficiente perché si presuppone che contenga in sé tutto il sapere su un dato dominio"³⁶.

In tal senso, la Rete come sistema capillare di conoscenze, in cui le informazioni possono essere facilmente richiamate, "prosegue e potenzia il ruolo che è sempre stato delle città, che sono grandissimi sistemi di intelligenza distribuita, e delle organizzazioni (imprese, associazioni, partiti, ecc.) che sono formidabili strumenti per "spalmare" in modo pianificato le conoscenze e diffonderle"³⁷.

5. Conclusioni

In questo percorso si è esplorato in che modo le innovazioni tecnologiche, dalla fotografia all'invenzione di internet, hanno mutato il mondo, che si è andato configurandosi, di volta in volta, secondo spazialità e temporalità tra loro eterogenee, plasmando e modificando il rapporto tra il soggetto e il contesto culturale.

Osservando i cambiamenti di paradigma, si è cercato di individuare un nesso fra le diverse parti del saggio al fine di comprendere in che modo i contributi dei diversi autori, possano aiutarci a comprendere la natura della società contemporanea, caratterizzata da una proliferazione di immagini senza precedenti.

La riflessione critica di Walter Benjamin sullo sviluppo della fotografia, che si basa sui concetti fondamentali di riproducibilità e deperimento dell'aura, prefigura da un lato la democratizzazione delle arte e l'uso emancipatorio/mistificatore delle immagini da parte dei regimi totalitari, e della politica in generale. Si pensi alla manipolazione e mistificazione delle immagini e di conseguenza alle informazioni e ai contenuti ad esse collegate.

L'arte dell'implicazione e *Lo spazio del sapere* trova una analogia con il concetto di democratizzazione dell'arte di Walter Benjamin, reso possibile dalla riproducibilità tecnica e dal deperimento dell'aura. L'analogia tra i due concetti risiede nella trasformazione dell'accesso e della partecipazione.

Entrambi promuovono dunque l'idea che la conoscenza, così come l'arte non siano più due dimensioni elitarie, ma elementi condivisi e diffusi nella società, ampliando così l'orizzonte esperienziale e culturale di ogni individuo.

³⁶ S. Tagliagambe, *Le due vie della percezione e l'epistemologia del progetto*, Franco Angeli Editore, Milano 2005, p. 134.

³⁷ *Ibidem*.

L'innovativo metodo di Aby Warburg, basato sulla creazione di connessioni tra immagini e sulla loro permutabilità, ricorda in modo sorprendente le modalità di interazione con le immagini nella società digitale. La sua visione della cultura come un sistema di rimandi e riferimenti incrociati tra immagini appare incredibilmente profetica, anticipando la logica ipertestuale e l'interattività descritta da De Kerkchove, che caratterizza sia la rivoluzione digitale sia le modalità in cui oggi navighiamo ed esploriamo il web. Così come Warburg rifiutava le categorie tradizionali, anche il web permette di attraversare i confini disciplinari e di scoprire nuove relazioni tra i contenuti.

L'*Atlante Mnemosyne* rappresenta da un lato, il corrispettivo dell'ipertestualità, intesa come collegamento delle strutture di contenuti o della conoscenza cui corrispondono le strutture cognitive della memoria, dall'altro, della connettività, come il collegamento mentale tra le persone o tra le reti, cui corrisponde la facoltà cognitiva dell'intelligenza.

Sembra difficile negare l'attualità di Walter Benjamin e Aby Warburg, che seppur attivi in contesti e ambiti di ricerca distinti, emergono come figure cruciali per la comprensione delle trasformazioni che hanno investito la nostra società. Entrambi gli studiosi hanno dimostrato una capacità profetica nel discernere il potere delle immagini e la loro profonda influenza sulla cultura e sulla società.

L'eredità intellettuale di Warburg e Benjamin ci fornisce una sorta di armatura concettuale per non rimanere fruitori passivi, soggiogati dalla seduzione di immagini che ci attraversano, senza sosta.

Il loro lascito più grande consiste in una sorta di immunizzazione contro la bulimia dell'immagini della società odierna.

Essi ci offrono la possibilità di imparare a *educare lo sguardo*, ritrovando un significato, una relazione, e dunque un senso, tra la continua produzione ed esposizione alle immagini a cui il soggetto è sottoposto, e la realtà in cui è immerso.

Silvano Tagliagambe, riferendosi alla distinzione heideggeriana tra *vedere* e *guardare*, afferma:

Non è il *vedere in se stesso* a avere un senso e soprattutto a dare un senso alle cose, ma il *guardare*, che significa inquadrare un oggetto come funzione del mio mondo, che ha senso in relazione al mio vivere. Quando guardo nel senso heideggeriano guardo sempre una *funzione*, cioè considero un oggetto in quanto utilizzabile da me all'interno dello specifico ambiente in cui vivo e del modo in cui vivo. Il senso dipende dunque in modo essenziale dal contesto, in quanto il guardare è contestualmente determinato.³⁸

³⁸ S. Tagliagambe, *Le due vie della percezione...*, p. 15.

Le parole del filosofo assumono una particolare rilevanza per gli argomenti fin qui trattati.

Nello specifico perché, l'educazione dello sguardo, così come la possibilità di ritrovare un significato, un legame, tra le immagini, dipende dalla possibilità di riuscire a comprendere il contesto in cui siamo immersi, e dunque ad averne una certa *consapevolezza*. Qual è il ruolo delle immagini in un contesto in cui la distinzione tra apparenza e realtà è sempre più sfumata? Per rispondere a questa domanda è necessario fare un passo indietro e riflettere sull'evoluzione tecnologica del *medium* fotografico.

La storia della fotografia è strettamente legata alla produzione e al progresso delle macchine fotografiche.

Non si può dunque non registrare come il passaggio dall'analogico al digitale abbia avuto profonde implicazioni non soltanto sulla modalità fisiologica in cui percepiamo e attribuiamo senso alle immagini, ma altresì nel modo di produrle e consumarle. In questo processo, l'oggetto ha subito una progressiva *smaterializzazione*.

I materiali hanno assunto formati sempre più maneggevoli, dalle lastre di rame argentato, sensibilizzate alla luce, tramite vapori di iodio, alla pellicola, ai *pixel*. Analogamente anche i supporti sono stati ridotti di dimensione fino a diventare la mano stessa del soggetto. Si pensi alle fotocamere digitali compatte o più semplicemente agli smartphone.

Riprendendo le intuizioni benjaminiane sulla fotografia come mezzo di democratizzazione dell'arte e allo stesso tempo di emancipazione, nel passaggio dall'analogico al digitale, dai processi chimico-fisici, ai bit, agli algoritmi, assistiamo ad un duplice movimento. La fotografia si democratizza nel senso che chiunque oggi ha la possibilità di scattare fotografie, passando da consumatore di immagine a produttore di immagini e dall'altra, a una sovrapproduzione di immagini senza precedenti.

È negli anni Sessanta, grazie al lancio del famoso rullino Kodacolor, che la fotografia si trasforma in un fenomeno di massa. In quel momento, qualunque cosa appaia di fronte all'obiettivo, ha uguale dignità e importanza di essere fotografata, con la conseguenza che, nel premere il pulsante, non vi è più alcuna coscienza, consapevolezza, progettuale: è la vittoria della funzione sulla forma, dell'uso, rispetto al contenuto, della sincronia rispetto alla diacronia.

Con le immagini create digitalmente mediante l'uso di computer e software di post-produzione le cose si complicano ulteriormente, rendendo sempre più complessa e meno evidente la relazione semiotica tra segno (l'immagine in questo caso) e significato, rendendo più difficile per gli spettatori decodificare non soltanto il significato e l'intento dietro queste immagini.

Come rileva Joan Fontcuberta:

La disponibilità, la facilità e l'opportunità di fotografare qualunque cosa spingono la fotografia digitale a insinuarsi nel tempo e negli accadimenti del quotidiano. Se la fotografia ci parlava del passato, la post-fotografia ci parla del presente, perché il suo ruolo è quello di mantenerci in un presente sospeso, eternizzato. Viviamo in un presente continuo che è la terra di nessuno fra l'orizzonte delle esperienze e quello delle aspettative. [...] Kodak prometteva di preservare i momenti fugaci della nostra vita, l'iPhone ci porta in un «adesso» dilatato come esperienza di vita.³⁹

Tuttavia, se nelle fotografie digitali questa relazione, seppur mediata, permane, non è possibile affermare lo stesso per le rappresentazioni generate attraverso software di intelligenza artificiale che utilizzano reti neurali profonde. Tra l'*input* creato tramite *prompt* o graficamente dall'utente e l'*output*, ovvero l'immagine generata, esiste una sorta di "scatola nera", per cui non è dato sapere quale immagine ci si ritroverà davanti. Ad oggi infatti, il processo che determina il risultato finale non è completamente comprensibile. In questo caso non solo la relazione semiotica viene meno, ma lo stesso rapporto di causa-effetto, creando una discordanza tra ciò che ci aspettiamo di vedere e ciò che di fatto abbiamo davanti agli occhi.

I temi affrontati toccano tanto la sfera estetica quanto etica, lasciando una riflessione aperta sulle possibilità di dare un senso alle problematiche sollevate.

Se negli anni Trenta Walter Benjamin si interrogava sulle possibilità e sulle problematiche relative alla riproducibilità tecnica, oggi l'utilizzo dei software e dell'intelligenza artificiale ci pone di fronte a questioni etiche legate alla proprietà delle immagini così come all'eventualità che i nuovi strumenti tecnologici ci esponano al rischio di una progressiva rarefazione della memoria collettiva. In una parola del patrimonio umano.

Come ci ricorda Derrida – *noi siamo degli eredi*. "L'eredità non è mai un dato, è sempre un compito. Che resta davanti a noi, incontestabilmente, al punto che, prima ancora di volerlo o rifiutarlo"⁴⁰. In quanto eredi, il nostro compito è quello di abitare il mondo in maniera critica, consapevole e costruttiva.

³⁹ J. Fontcuberta, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Einaudi, Torino 2018, p. 226-227.

⁴⁰ J. Derrida, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994, p. 147.

Bibliografia

- Barale, A. (2009), *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze University Press, Firenze.
- Becker, J. (1992), *Ursprung so wie Zerstörung: Sinnbild und Sinngebung bei Warburg und Benjamin*, in W. Reijen (a cura di), *Allegorie und Melancholie*, Suhrkamp, Francoforte.
- Benjamin, W. (2019), *L'opera d'arte nell'epoca della sua reciprocità tecnica*, edizione integrale comprensiva delle cinque stesure, (a cura di) F. Desideri e M. Montanelli, Donzelli Editore, Roma.
- Benjamin, W. (2006), *Opere complete. Scritti 1938-1940 vol. VII*, (a cura di) R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, trad. it (a cura di) E. Ganni, Einaudi, Torino.
- Boffi, G. (1986), "Immagini della memoria. Warburg e Benjamin", *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica* Vol. 78, No. 3 (luglio-settembre), pp. 436-437.
- De Kerckhove, D. (1999), *L'intelligenza connettiva. L'avvento della web society*, FilmAuro, Roma.
- De Kerckhove, D. (2000), *La pelle della cultura. Un'indagine sulla Nuova Realtà Elettronica*, Costa & Nolan, Genova.
- Desideri, F. e Montanelli, M. (a cura di) (2019), *L'opera d'arte nell'epoca della sua reciprocità tecnica*, Donzelli Editore, Roma.
- Di Giacomo, G. (2012), "L'immagine-tempo da Warburg a Benjamin e Adorno", *Aisthesis*, vol. 3, no. 2, maggio, pp. 73-80.
- Didi-Huberman, G. (2006), *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'Arte*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Engelbart, D.C. (1962), *Augmenting Human Intellect. A Conceptual Framework*, Doug Engelbart Institute.
- Gombrich, E. H. (2018), *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Abscondita.
- Heidegger, M. (2000), *L'origine dell'opera d'arte. Testo tedesco a fronte*, (a cura di) G. Zaccaria, I. De Gennaro, Marinotti, Milano.
- Jesinghausen-Lauster, (1985), *Die Suche nach der symbolischen Form*, mit einem Geleitwort von G. Mattenklott, Koerner, Baden Baden.
- Lévy, P. (1996), *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Universale Feltrinelli, Milano.
- Mâle, É. (1894), "L'enseignement de l'histoire de l'art dans l'université", *Revue universitaire*, vol. 1.
- Tagliagambe, S. (1991), *L'epistemologia contemporanea*, Editori Riuniti, Roma.
- Tagliagambe, S. (2005), *Le due vie della percezione e l'epistemologia del progetto*, Franco Angeli Editore, Milano.
- Warburg, A. (2001), "Lettera a Karl Vossler del 12 ottobre 1929", in Shoell-Glass, C., "Serious Issue: the Last Plates of Warburg's Picture Atlas «Mnemosyne»", in *Art History as Cultural History. Warburg's project*, Gordon & Breach, Amsterdam

Pensare per immagini nella società connettiva e collettiva

Questo saggio esamina la trasformazione dell'individuo e della società nell'epoca dell'informazione, attraverso il pensiero degli antropologi Pierre Lévy e Derrick De Kerckhove. Lévy mette in evidenza il ruolo delle immagini come stimoli per l'interazione e la comunicazione, mentre De Kerckhove amplia questa visione alla connettività, sottolineando l'importanza delle reti digitali nella diffusione e generazione di sapere. Il lavoro si propone di reinterpretare le idee innovative di Walter Benjamin e Aby Warburg per decifrare la società odierna, con particolare attenzione sull'influenza delle immagini nel contesto sociale e culturale. Il saggio si propone dunque di indagare questi temi di fondamentale importanza per la società contemporanea.

PAROLE CHIAVE: rivoluzione connettiva-collettiva-immagini-informazioni

Pensare per immagini nella società connettiva e collettiva

This essay explores the transformation of the individual and society in the information age through the work of the anthropologists Pierre Lévy and Derrick De Kerckhove. Lévy highlights the role of images as triggers for interaction and communication, while De Kerckhove extends this view to connectivity, emphasising the importance of digital networks in the dissemination and generation of knowledge. The work aims to reinterpret the innovative ideas of Walter Benjamin and Aby Warburg in order to decipher today's society, with a focus on the influence of images in the social and cultural context. The essay thus aims to investigate these issues of fundamental importance for contemporary society.

KEYWORDS: connective-collective-images-information revolution