I castelli di Yale online. ANNALI DI FILOSOFIA
Vol. XIII, n. 2, 2025, pp. 293-296 – ISSN 2282-5460

MICAELA LATINI, ELENA TAVANI (A CURA DI), *Paradigmi 3/2023 Settembre-Dicembre, vol. XLI. Connected Images: New Paradigms for Aesthetic Experience*, Bologna: Il Mulino, 2023, p. 190, €31. ISBN 978-88-15-38505-5

Tommaso Garavaglia

EMAIL: tommaso.garavaglia@unife.it

Negli ultimi decenni, i Visual Studies si sono affermati come un ambito di ricerca marcatamente interdisciplinare, situandosi all'intersezione tra estetica, storia dell'arte, filosofia, teoria dei media, antropologia e semiotica. La loro prospettiva non si è limitata all'analisi delle immagini come prodotti culturali, ma si è estesa all'indagine dei processi attraverso cui esse vengono create, circolano e vengono percepite nei diversi contesti storici e *regimi scopici*. In questo quadro, le immagini non vengono più concepite secondo un paradigma obsoleto di rappresentatività, ma come agenti attivi nella costruzione della conoscenza, nella configurazione dell'esperienza estetica e nella sedimentazione della memoria collettiva. Se il *Pictorial Turn* ha segnato un momento di ridefinizione della centralità delle immagini nei processi culturali, l'attuale ecosistema digitale e ipermediato ha imposto una riflessione critica sul loro statuto teorico e sulle modalità di interazione con il soggetto e l'ambiente. È in questa cornice teorica che è possibile collocare le «connected images» che danno il titolo a *Paradigmi 3/2023 Settembre-Dicembre, vol. XLI. Connected Images*: *New Paradigms for Aesthetic Experience*, numero a cura di Micaela Latina ed Elena Tavani. A partire dalla premessa delle due curatrici, questo tipo di immagini – specifico, ma al contempo composito – assume uno statuto teoretico peculiare: esse non sono da intendersi come punto di scambio tra elementi eterogenei, ma come un «evento assemblato» in grado di rinnovare l'esperienza estetica nella sua totalità. Nel corso del testo, composto da dodici saggi che si muovono attraverso i più diversi campi del sapere, emerge come il termine *connected images* sia il prodotto di una stratificazione di significati, irriducibili a un solo ambito di ricerca, acquisiti muovendosi tra filosofia, estetica, epistemologia, studi sui media e sulla visione, tecnologia dei media, teoria dell'arte e antropologia (409). La loro *agency* dunque si definisce all'interno dello spazio di relazione – che sia di associazione, di mediazione, di conflitto o di interferenza – che esse sono capaci di generare, dimostrando al contempo la propria impermanenza e la propria instabilità: immagini come groviglio semiotico, come punto di cristallizzazione di trame sovrapposte, capaci di modificarsi e di modificare l'ambiente con il quale interagiscono. Con l'avvento delle nuove tecnologie digitali – e con l'affermarsi di un'infosfera sempre più totalizzante – la produzione di immagini nel mondo contemporaneo ha subìto un aumento esponenziale e incontrollato. Il volume, mediante la pluralità delle voci che lo compongono, si propone di rispondere alle domande generate da questa nuova complessità: in virtù di cosa le *connected images* possono entrare nella memoria individuale e collettiva? O ancora, «come è possibile immaginare nuove dinamiche e intensità artistiche, capaci di diffondersi come "abitudini" in rapporto alla digitalizzazione dell'immagine?», ma soprattutto «le immagini connesse offrono nuovi paradigmi per l'esperienza offline e online?» (410). Per dipanare la matassa costituita dalle dinamiche che animano le "immagini connesse" e le loro implicazioni interne, gli articoli raccolti in questo numero di *Paradigmi* esplorano le modalità in cui le immagini producono

effetti – e vengono esse stesse modificate – nel loro divenire *connesse*. La struttura del volume ci permette, e ci invita, a tracciare e un percorso in grado di condurci a una definizione sempre più precisa di ciò che queste immagini *possono fare*.

È il saggio inaugurale, intitolato *Performing an Appearance. On the Performativity of Images* e firmato da Emmanuel Alloa, a porre immediatamente l'attenzione sulla capacità performativa delle immagini: iscrivendosi a pieno titolo nel dibattito interno ai Visual Studies post-*Pictorial Turn*, l'autore pone una distinzione fondamentale (416) tra *ciò che* [le immagini] *fanno a noi* (*do things to us*) e il *fare qualcosa con le immagini* (*do things with images*). A partire dalle premesse tratte da *Il potere delle immagini* di D. Freedberg (1989), Alloa individua due autori capaci di farsi portavoce di due differenti interpretazioni del ruolo ricoperto dalle immagini all'interno dei processi agentivi: Alfred Gell e Horst Bredakamp. Laddove il primo – istituendo un'equazione tra *agency* e intenzionalità – relega le immagini al ruolo di intermediario rispetto a un agente primario, il secondo vede in queste ultime non più uno strumento passivo, ma un attore autonomo e capace di fare la «prima mossa» (417). È possibile utilizzare il dualismo rilevato e istituito da Alloa come chiave di lettura per scandagliare l'apparato teoretico offerto dal susseguirsi degli interventi che compongono il volume e mettere in luce la complessità data dalle *Connected Images*. Il saggio di uno due autori citati da Alloa, Horst Bredakamp, è sapientemente collocato nelle immediate adiacenze, dando modo al lettore di proseguire una delle *sottotrame* del testo precedente.

In *In the Depths of Artificiality. The Principle of Image-Active Disjunction* l'autore, soffermandosi sul ruolo rivestito dalle immagini all'interno del processo di conoscenza scientifica del mondo naturale – e attingendo a numerosi esempi tratti dalla storia dell'evoluzione tecnologica – arriva a definire un vero e proprio "Principio di disgiunzione": più un organismo appare naturale, più esso è stato artificialmente modellato, «più lo sguardo penetra in sfere finora inesplorate, più l'oggetto osservato si trasforma in immagine» (433); immagini dunque in grado *fare qualcosa a noi*, nel nostro *fare qualcosa* con loro.

Un secondo saggio che ruota intorno a questo paradigma, pur discostandosi dai temi scientifici trattati da Bredakamp, è *The Conflict of Images and the Images of Conflicts. Günther Anders and Harun Farocki* di una delle due curatrici, Micaela Latini. Muovendosi tra le filosofie di Günther Anders e Harun Farocki, Latini delinea una relazione triadica tra sguardo, realtà e immagini in cui tutti i termini si influenzano vicendevolmente. Farocki definisce con il termine *in/visiblità di Auschwitz* l'incapacità da parte degli alleati di scorgere nelle fotografie aeree dei campi di concentramento — scattate per individuare i bersagli da bombardare — le camere a gas, giacché non consapevoli della loro esistenza. Il nostro essere in grado di riconoscere nelle immagini solo ciò che altri hanno già testimoniato e riconosciuto come presente dimostra l'importanza «dell'interazione tra immagine e testo nella scrittura della storia» e dunque di «testi che dovrebbero rendere le immagini accessibili e immagini che dovrebbero rendere i testi immaginabili» (499). L'autrice rileva come per Farocki questo iato sia la prova che «ogni valutazione non corrisponde a una verità assoluta, ma è orientata a una certa "forma di visione" alla quale aderisce sempre, [...] un "interno fuori campo" che aveva reso l'architettura del campo irriconoscibile allo sguardo di coloro che avevano scattato le fotografie» (500), correlando – e opponendo – il potere delle immagini a quello dello sguardo che le interroga.

Il rapporto tra soggettività, percezione e immagini filtrato dal *medium* tecnologico si pone al centro anche del testo di Ruggero Eugeni, *ARtFaces. Augmented Reality Filters, Art, and the Constitution of Identity in Algorithmic Media*. Qui, non è più la fotografia a essere oggetto di studio, ma i cosiddetti *Augmented Reality Filters* (ARF), ovvero software attraverso i quali è possibile manipolare un'immagine video nell'esatto momento in cui essa viene ripresa. Eugeni, riferendosi in particolare alle *ARFace* – filtri *ARF* focalizzati sulla modifica dei volti – definisce come esse siano pratiche di «costruzione *gamificata* dell'identità

attraverso una relazione incarnata con un dispositivo tecnologico» (558). Dopo avere catalogato le differenti funzioni assolte dai dispositivi *ARFace* – narrativizzazione, manipolazione, make-up prostetico virtuale, *face multiplication* e distorsione visiva e materiale del volto – l'autore definisce come la tecnologia algoritmica che ne regola l'utilizzo «consenta e incoraggi la trasformazione delle immagini [facciali] a piacimento e in tempo reale, attraverso un gioco infinitamente ripetibile di prova, scarto e conferma [...] trasferendo ai processi di faccialità la plasticità potenzialmente interminabile della co-costituzione di oggetto e soggetto propria dell'operatività tecnologica» (564). In Eugeni il *fare qualcosa con le immagini* si traduce immediatamente in un *ciò che le immagini fanno a noi* prendendo parte a, e guidando, i processi di costituzione identitaria del soggetto. Anche il saggio di Federico Vercellone, *Philosophy in the Time of Tattooing* istituisce una relazione diretta tra corpo, immagine e identità, ma questa volta attraverso il *medium* del tatuaggio. La diffusione della pratica del tattoo, nelle sue osservazioni, si configura come il segno di una trasformazione più ampia: una direzione nuova nella generazione del mondo simbolico, che da *bottom-up* diviene *top-down*. Laddove, prima di quella che definisce *età del tattoo*, i simboli provenivano da luoghi remoti – «immersi nell'immensità celeste» (491) – facendosi portatori di significati antichi e distanti, ora essi si sono inscritti nelle nostre adiacenze, fino a installarsi nella nostra stessa pelle. Secondo Vercellone immagini e simboli hanno cessato «di essere [mimetici] precisamente perché ci riferiamo a strutture autopoietiche e non a immagini che abbiano un referente o una controparte oggettiva» (493), escludendo al contempo il primato dell'autorialità e quello della possibile realtà del riferimento dell'immagine. Il tatuaggio non rappresenta in questo modo una struttura referenziale, ma un linguaggio auto-referenziale, perfino nel momento in cui rappresenta *qualcos'altro*. Anche in questo caso l'immagine *si ribella* alle intenzioni dell'autore, annullando l'equazione di Gell tra *agency* e intenzionalità.

D'altra parte, e ne citeremo solo alcuni, *Connected Images*: *New Paradigms for Aesthetic Experience*, raccoglie una serie di saggi che sembrano corroborare la tesi dell'antropologo britannico, descrivendo una maggiore subordinazione tra immagine e agente primario. Questo è il caso di *The Chair in Question. Armchair Philosophy and Furniture Art* di Lydia Goehr, che investiga il ruolo della sedia nella storia della filosofia e dell'arte con risultati sorprendenti, o di *Faceless Gazes. Rhetoric and Politics of the Google Street View* di Filippo Fimiani che, nell'analizzare *Landscapes* – la mostra tenuta da Domenico Antonio Mancini alla Galleria Lia Rumma di Napoli nel 2019 – invita il lettore a una sorta di *flânerie* digitale nel contesto di una "politica dell'attenzione" legata all'industria culturale del capitalismo digitale e incarnata nelle immagini online, «in un flusso bidirezionale di relazioni tra individui/utenti e tecno-ambienti, nella stilizzazione e retorizzazione dell'esperienza, oltre che nella presenza pervasiva di ecosistemi e dispositivi mediali» (532). Un interrogativo in grado di porre una nuova luce sulla stratificazione di significati, dinamiche e strutture che compongono le *connected images* è sollevato, più o meno esplicitamente, dal testo di Antonio Somaini *Dreams, Hallucinations, Visions. Generative AI and the Long History*. Somaini ravvisa nelle tecnologie generative AI – come DeepDream, Stable Diffusion, DALL-E 2, Midjourney – una nuova *medium specificity*: le immagini prodotte da queste tecnologie vengono pervase da un'atmosfera *sognante*, dando forma a quelle che si potrebbero definire *visioni*, se non vere e proprie *allucinazioni*, almeno per come queste due parole vengono intese nell'immaginario collettivo. Per quanto, secondo l'autore, queste definizioni tendano a «soggettivare e antropomorfizzare i processi di *deep learning* che sono intrinsecamente estremamente astratti, non intuitivi e non percepibili, influenzando così la ricezione culturale e politica delle tecnologie della cosiddetta "intelligenza artificiale"» (543), esse collocano le immagini generate dall'IA in un più ampio contesto, dato dalla storia dell'arte: il surrealismo. Così come i collage surrealisti venivano costituiti attraverso l'assemblaggio di altre immagini – in «un'unione di frammenti eterogenei che mantengono la loro identità

pur essendo uniti su un altro piano» (549) –, le immagini prodotte attraverso modelli di *deep learning* – dunque allenate a creare *images from images* – si presentano come un nuovo tipo di «collage che attraversa l'epidermide delle nostre reti e della loro ipermnesia; un collage per induzione, sintesi e statistica» (549). Laddove, nel primo caso, le associazioni tra immagini vengono effettuate da un'*agency* umana, nel secondo è "la macchina" a dare forma a immagini svincolate da una subordinazione forte rispetto a un agente primario, aumentando la complessità insita nelle *connected images*.

In un'epoca in cui l'intelligenza artificiale, la realtà aumentata e le logiche algoritmiche stanno ridefinendo giorno per giorno i confini tra immagine, testo e percezione, si fa sempre più necessaria una riflessione critica che non solo colga la complessità di queste trasformazioni, ma che sappia anche individuare le forme di *agency* che esse implicano. *Connected Images*: *New Paradigms for Aesthetic Experience* non offre risposte univoche, ma propone una mappa teorica in grado di orientare il dibattito, ponendosi come un contributo utile a comprendere la nuova fenomenologia dell'immagine nell'era digitale. Giacché l'intreccio «della produzione intenzionale di *self-governed images* e degli standard automatici» ha ridefinito la relazione tra il visibile e l'invisibile attraverso «lo sviluppo di tecnologie digitali e la produzione massiva di immagini» (410) questa raccolta sottolinea l'urgenza di una riflessione che salvaguardi le immagini davanti al rischio di perdere il proprio ruolo nel veicolare memorie e narrazioni; una riflessione che tenga conto dei paradigmi estetici e semiotici che le nuove tecnologie portano con sé.