



**Citation:** C.Z. Laskaris (2018)  
L'esperienza per immagini: condizionamento e possibilità dello sguardo fotografico nella percezione dell'arte. *Aisthesis* 11(2): 145-164. doi: 10.13128/Aisthesis-23299

**Copyright:** © 2018 C.Z. Laskaris. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The authors have declared that no competing interests exist.

## L'esperienza per immagini: condizionamento e possibilità dello sguardo fotografico nella percezione dell'arte

CATERINA ZAIRA LASKARIS  
(Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)  
[caterinazaira.laskar@unicatt.it](mailto:caterinazaira.laskar@unicatt.it)

**Abstract.** Our society is experiencing a radical transformation through photographic multimedia. The *photographic gaze* is the dominant mode of the daily visual relationship with reality, due to the extreme pervasiveness of photography in every field of our experience. Starting from some empirical considerations, this paper will reflect on this trend in terms of visual perception of reality in general, focusing on works of art. Since visual art is made to be perceived as an object, this field of experience is congenial to examine the implications of the capillary multimedia conveyance in our perceptive dependence on photographic images. The consequences are significant both in the historical-artistic methodology and in the education of the gaze applied to art, especially for the younger generations. The transformation in progress should not, however, be interpreted in negative terms, nor as an obstacle to the understanding of the world, but as a terrain of shared experience, on which to work with more conscious instruments.

**Keywords.** Photography, work of art, perception, multimediality, still life.

---

Ciò che segue è l'esposizione di alcune considerazioni – in buona parte empiriche<sup>1</sup>, ma in linea con dati statistici oggettivi<sup>2</sup> e ten-

---

<sup>1</sup> Basate sull'esperienza comune e anche su quella maturata nel più specifico ambito degli studi e della didattica storico-artistica.

<sup>2</sup> Si vedano, per esempio, le indicazioni dettagliate sui consumi mediatici degli italiani fornite per il 2017 nel 14° Rapporto Censis su «Comunicazione e media». I dati mostrano una crescente alfabetizzazione tecnologica, una consuetudine sempre più diffusa non solo tra i giovani e giovanissimi (si assiste infatti in quest'ambito a un'omologazione dei comportamenti degli adulti con quelli degli under 30) con strumenti e tecnologie di comunicazione mediatica, particolarmente sul piano della circolazione di immagini: il 75,2% degli Italiani naviga in internet; il 69,6% usa lo smartphone (la percentuale sale a 89,3% per i giovani); circa metà della popolazione utilizza i due social network più popolari (Facebook e YouTube). Significativo, per il discorso che qui si conduce, il balzo in avanti dell'uso di Instagram (passato in due anni dal 9,8 al 21%), canale deputato alla condivisione di immagini.

denze speculative recenti<sup>3</sup> – relative allo *sguardo fotografico* quale modalità dominante del quotidiano rapporto visivo con la realtà, data l'estrema pervasività delle immagini fotografiche in ogni campo dell'esperienza, grazie a un orizzonte tecnologico in rapidissima evoluzione nell'ultimo decennio.

Obiettivo del discorso è prendere atto della trasformazione radicale che la nostra società sta vivendo attraverso la multimedialità fotografica, sia a livello di percezione visiva del reale in generale, sia focalizzandosi su una categoria particolare di oggetti: le opere d'arte. Dal momento, infatti, che l'arte visiva è fatta per essere percepita come oggetto-forma, che *può* recare su di sé/in sé un'immagine<sup>4</sup>, questo campo di esperienza risulta particolarmente congeniale per esaminare le implicazioni della capillare veicolazione multimediale in immagine della realtà e della nostra dipendenza percettiva dalle immagini fotografiche.

Le conseguenze si rivelano significative tanto nell'ambito circoscritto della metodologia storico-artistica, quanto in quello più ampio dell'educazione dello sguardo rivolto all'arte, specialmente nelle nuove generazioni.

La trasformazione (percettiva e culturale) in atto non va interpretata in termini astrattamente negativi, né come un pericoloso ostacolo alla comprensione del mondo, ma come un terreno di esperienza condiviso, sul quale lavorare con strumenti più consapevoli, per renderlo fertile.

---

<sup>3</sup> Già a fine millennio Jean-Jacques Wunenburger parlava di «condizioni favorevoli» alla «riabilitazione filosofica dell'immagine», di come fosse «compito della filosofia tener conto e farsi carico della natura immaginativa dell'uomo» (Wunenburger [1997]: 400, 402).

<sup>4</sup> Le opere d'arte sono spesso confuse con le immagini che veicolano, figurative e non (anche gli acquerelli di Kandinskij, le tele di Pollock o le sculture di Mimmo Paladino sono riducibili a immagini), esse però sono *insieme* oggetti, con una certa consistenza materiale, frutto di una determinata sequenza di scelte tecniche ed elaborazioni manuali o meccaniche e anche di una serie di condizioni ambientali e temporali.

## 1. CAMBIAMENTI E CORNICI

Scriveva Susan Sontag all'inizio degli anni Settanta: «Insegnandoci un nuovo codice visivo, le fotografie [...] sono una grammatica e, cosa ancor più importante, un'etica della visione» (Sontag [1977]: 3). Quest'affermazione è oggi attualissima e potentemente incardinata nelle abitudini del nostro vivere. Il riferimento al fatto che la fotografia abbia generato – attraverso la sua diffusione e il suo collegarsi alla cultura della società consumistica contemporanea – un «codice visivo» e una «grammatica» del vedere non solo è ancora validissimo, ma è anzi più valido oggi di 40-50 anni fa, ma lo è in un panorama molto diverso. Non solo guardare e collezionare, ma soprattutto fare fotografie è diventato una pratica quotidiana, che ci coinvolge tutti, in modo socialmente e culturalmente trasversale, e che permea praticamente ogni momento e atto di una giornata, non risultando più confinata in spazi, tempi e rituali dedicati, come il viaggio, la vacanza, la cerimonia familiare, l'evento pubblico o storico da immortalare.

Molti aspetti e attributi consolidati del fare e pensare fotografia sono mutati in seguito alla compressione velocissima del progresso tecnologico degli ultimi dieci anni (forse anche meno), che ha reso alla portata di chiunque la possibilità di produrre, rielaborare e diffondere istantaneamente immagini fotografiche e video. Un saggio di Claudio Marra (2006), molto interessante per la lucidità con cui esamina i vari aspetti tecnici e teorici della contrapposizione tra fotografia analogica e digitale, emergenti nel dibattito critico tra gli anni Novanta e i primi Duemila, è emblematico di quanto la realtà si sia mossa più rapidamente delle dinamiche teoriche, scavalcandole. Concetti fondamentali e radicati nella storia della fotografia come, per esempio, l'implicazione del reale nelle immagini, il valore di documento, il livello di realtà delle stesse, la compromissione, anzi, di queste con il reale – intesa come un limite dai detrattori del sistema analogico, che esaltavano, per contro, la maggiore garanzia di libertà creativa e dunque di intervento autoriale concessi dal sistema operativo digitale e dalla sua dis-continuità rispetto alla

realtà da cui si ricavano le immagini (ma Marra, appunto, dimostra come la differenza tra i due sistemi a livello tecnico e concettuale sia molto più presunta che vera) – sono temi che risultano in qualche modo ormai erosi e svuotati alla distanza brevissima di un decennio dalla pubblicazione di quel volume.

Il concetto di immortalità, per esempio, applicato al risultato dello scatto fotografico, o il fatto che questo possa indurre a scegliere cosa tenere e cosa scartare, a cosa dare valore e quale, tra ciò che ci circonda e cade sotto la nostra percezione<sup>5</sup>, si sono progressivamente ribaltati.

Oggi, infatti, scattare fotografie può anche non rientrare nelle categorie del creare, documentare, rappresentare, ma essere semplicemente un modo per appuntarsi rapidamente qualcosa che già sappiamo non ci servirà per sempre, che non sarà destinato a durare, né in sostanza né in immagine, e della cui contingenza siamo in fondo consapevoli – pensiamo, per esempio, all'abitudine ormai diffusissima (per la quale si parla addirittura di «food porn») di fotografare cibo: piatti cucinati, ordinati al ristorante, esposti in vetrina, da mostrare e postare sui social network. Le immagini possono normalmente rientrare nella pratica dell'usa e getta, possono essere effimere, passeggerie, cancellate, tranquillamente dimenticate.

È un dato strettamente connesso al mutamento più significativo dei nostri tempi, la qualità digitale delle immagini fotografiche, che le rende infinitamente ri-producibili, modificabili, archiviabili, trasmissibili, eliminabili. Non si ha a che fare solo con immagini che esigono, per essere esperite, di un supporto materiale cartaceo: fotografia è certamente ancora il poster, il rotocalco o il libro illustrato, ma sempre più è il display dello smartphone e del computer, lo schermo casalin-

go o quello che propone a rotazione immagini e video in molti luoghi pubblici (uffici, stazioni della metropolitana, grandi magazzini).

È opportuno esplicitare meglio la tipicità di queste immagini fotografiche, caratterizzate da tre aspetti decisivi.

1) Dinamismo/trasmissibilità accelerati e universali: sono immagini indefinitamente mobili e portatili; non solo ci circondano, ma ci seguono ovunque, le rechiamo sempre con noi; sono costantemente a disposizione del nostro corpo, che attraverso dispositivi tecnologici può percepirle, memorizzarle, comunicarle, produrle.

2) Ibridazione percettiva tra virtualità (delle immagini) e materialità (dei media che le veicolano): si collocano a metà strada tra immaterialità e fisicità; si condensano visivamente in un oggetto (un dispositivo tecnologico), che permette non solo di percepirle, ma di crearle e di manipolarle, nel vero senso della parola – su smartphone e tablet, infatti, sono le dita a gestire, modificare, trattare le immagini attraverso azioni tattili dirette, non necessariamente mediate da un ulteriore strumento.

3) Varietà tipologica: a differenza di altre epoche e civiltà della storia umana, l'attuale orizzonte visivo non è più popolato esclusivamente, prevalentemente o distintamente – cioè secondo contesti e modalità di produzione e trasmissione circoscritti, sebbene compresenti – da immagini di un certo tipo (artistiche, culturali, affettive, politiche, commerciali, scientifiche, ornamentali, educative, giornalistiche...), ma vi è un'infinita, continua e fluida mescolanza, che pone l'una accanto/sopra/dentro l'altra immagini diversissime per origine (per esempio, immagini di immagini) e categoria tipologica e funzionale.

Ogni distinzione qualitativa è assorbita da queste tre caratteristiche generali, tutte determinate e mediate dalla tecnologia; ma ciò che ulteriormente emerge attraverso di esse quale elemento comune e le ricollega alla natura (e storia) fotografica è un tratto *formale*.

C'è, infatti, una costante ed è il valore selettivo, anche se temporaneo, dell'atto fotografico, persino del più ossessivo-compulsivo. Si tratta del radica-

<sup>5</sup> «Anche il nostro senso di situazione è oggi articolato dagli interventi della macchina fotografica. La loro onnipresenza suggerisce persuasivamente che il tempo è fatto di eventi interessanti, di eventi che val la pena fotografare. [...] Una volta concluso l'evento continuerà a esistere la sua immagine, conferendo all'evento stesso una sorta d'immortalità (e d'importanza) che altrimenti non avrebbe avuto» (Sontag [1977]: 11).

mento più forte dell'immaginario fotografico nella nostra esperienza.

Scrivendo ancora Sontag, insistendo sulle implicazioni etiche:

*In un mondo dominato dall'immagine fotografica tutti i confini (le cornici) sembrano arbitrari. Ogni cosa può essere separata da ogni altra: basta inquadrarne il soggetto in maniera diversa. (E viceversa ogni cosa può diventare adiacente a qualsiasi altra). [...] Attraverso le fotografie, il mondo diventa una serie di particelle isolate e a sé stanti, e la storia, passata e presente, un assortimento di aneddoti e di faits divers. La macchina fotografica rende la realtà atomica, maneggevole, opaca (Sontag [2004]: 21).*

Questo collezionismo delle esperienze, proprie e altrui, attraverso le immagini riproduce in fondo una tendenza più generale sia al possesso del mondo in frammenti, sia alla lettura della storia per immagini, come fotogrammi di un film colto nella sua discontinuità, in cui proprio le operazioni di montaggio e smontaggio permettono (anziché impedire) la conoscenza<sup>6</sup>.

Ma oggi la questione è più strettamente percettiva che estetica o etica o anche solo psicologica: la cornice non è più un attributo di valore, di distacco, di frammentazione del reale, ma è insita nel nostro modo di guardarlo prima ancora che di concepirlo e assumerlo.

È su questo punto che occorre riflettere: quanto l'attuale presa fotografica sul mondo lo renda effettivamente impenetrabile e opaco ai nostri occhi.

<sup>6</sup> Ma su questo punto Sontag negava alle immagini fotografiche la capacità di narrare intesa come atto e veicolo di comprensione del mondo: «La fotografia porta in sé ciò che noi sappiamo del mondo accettandolo quale la macchina lo registra. Ma è l'esatto opposto della comprensione, che parte dal *non* accettare il mondo quale esso appare. [...] A rigor di termini da una fotografia non si capisce mai nulla. [...] Solo ciò che narra può farci comprendere» (Sontag [1977]: 22).

## 2. OCCHIO FOTOGRAFICO

Siamo certamente voraci consumatori, appassionati ricercatori e repertori viventi di immagini<sup>7</sup>, ma soprattutto siamo plasmati dalle immagini fotografiche come modalità di sguardo. Ciò che qui interessa non è tanto l'influenza (innegabile) del contenuto o della qualità delle immagini fotografiche (ne vedremo in seguito un esempio concreto), ma il fatto che le assorbiamo dal contesto in cui viviamo sempre più attraverso l'essere operatori, oltre che ricettori, iconici. E questo porta almeno a porsi una domanda: vedere in prevalenza per immagini fotografiche porta a vedere *come* se si guardassero o facessero foto e video? L'abitudine consolidata a percepire un continuo squadrimento di immagini in ogni campo dell'esistenza, ma anche a produrle con totale naturalezza e comodità e a servirsene con altrettanta disinvoltura per infinite azioni della vita personale, familiare, professionale, può indurci a mettere a fuoco la realtà (vera o immaginata, materiale o immateriale) attraverso un'idea di schermo, di inquadratura, di cornice, di possibilità di *zoom*, visione grandangolare, *collage* fotografico, sequenza di scatti ed effetti ottici e grafici<sup>8</sup>?

Il nostro occhio è sempre più abituato a un tipo di lettura del reale (in parte prefigurata da Sontag, ma ora molto più massificata e penetrante) frammentata, intensificata e caleidoscopica, ad alta definizione (anche quando non è fisica-

<sup>7</sup> Su questi temi sono particolarmente stimolanti le considerazioni di Hans Belting, che non solo sottolinea la centralità delle immagini nella stessa autocoscienza umana, la radicalità ancestrale del nostro «bisogno di immagini», ma individua il corpo (dell'uomo) come vero e proprio medium di immagini, materiali e immateriali. Cfr. Belting (2005); il testo è inoltre il primo capitolo di Belting (2011).

<sup>8</sup> Un tempo si sarebbe potuto pensare di rivolgere un complimento a un pittore dilettante dicendo: «Che bello il tuo quadro, sembra una fotografia!»; oggi può accadere di stupirsi e di provare piacere estetico di fronte a una fotografia digitale, che, opportunamente manipolata, assume l'aspetto di un dipinto a olio, un acquerello, un disegno a carboncino o una vecchia fotografia.

mente possibile)<sup>9</sup>, persino *drammatizzata*. Perché la cornice (che sia il riquadro del display di uno smartphone o il profilo di immagini tradotte sui più vari supporti e materiali) fa *selezione*, ritaglio dal contesto ed elezione; fa intervento e qualificazione (cfr. ex. Laskaris [2017]: 87-93). Pone in risalto qualcosa attraverso una scelta sia pur minima (come il gesto istantaneo e distratto di un clic con il cellulare): l'azione non è tanto della mano quanto dell'occhio, che pensa e agisce per cornici, dunque per eventi separati dal fiume indistinto del *resto*.

Anche l'accidentalità visiva ricade in questa modalità. L'immagine scattata per sbaglio, quella che inquadra l'interno di una tasca di cappotto o il pavimento sfocato di una stanza; lo scatto meccanico delle telecamere di sorveglianza, puntate su determinate inquadrature fisse e che registrano un movimento o un cambiamento di luminosità: anche queste immagini sono formalmente selettive, inquadrano un pezzo di mondo, come fa la cinepresa del regista e come fanno le quinte di un palcoscenico teatrale<sup>10</sup>.

Il nostro occhio si aspetta questo, riconosce e definisce questo nel momento in cui guarda qualcosa, specialmente se è qualcosa che attira la nostra percezione: *vede l'immagine* di questo qualcosa, lo trasforma immediatamente in immagine, ma immagine fotografica.

Non trovo, però, appropriato parlare di abuso delle immagini: esse sono strumenti del vedere nella nostra società e costituiscono il tessuto visivo tecnologico condiviso in cui ci muoviamo. Occorre accettare (culturalmente) il fatto che il nostro sguardo passi attraverso questa esperienza,

che sia mediato, stimolato, anche *educato* non solo *a* ma *da* essa. La massa di immagini multimediali che riceviamo e produciamo ci fornisce e suggerisce fin dalla più tenera età un metodo, una tecnica, un'attitudine per filtrare il mondo attraverso lo sguardo, attraverso una modalità visiva che è organizzazione visiva, dunque anche culturale ed emotiva.

Questi dati di fatto non sono un problema da risolvere – la stortura da correggere, il vizio di una visione dis-educata, il sottoprodotto (il vuoto a perdere) di una cultura superficiale fatta di inconsistenza virtuale –, ma una condizione esistenziale da tenere presente senza superficialità quando ci si occupa (in vari contesti e ambiti disciplinari) di visione e di immagini.

Si tocca qui un punto delicato: l'affiorare dell'ancestrale diffidenza nei confronti delle immagini ("oggetti" che non assomigliano a nessun altro, che è difficile definire in modo univoco, incasellare e perciò controllare), la quale si insinua anche in chi si adopera per analizzarne e difenderne l'importanza:

*La critica dell'immagine proliferante – critica che mescola preoccupazioni di igiene individuale o collettiva e rivolta morale contro le minacce alla libertà e integrità della persona – costituisce probabilmente la forma di contestazione più forte, e non solo la più recente, dell'immaginario dominante. Per quanto si voglia rimanere incrollabili nella difesa dell'immagine, per quanto ci si voglia mostrare scettici nei confronti degli iconoclasti, non si può negare che l'attuale proliferazione tecnologica delle immagini apre orizzonti psicologici e sociali del tutto impensabili, sulla cui innocuità, o sui cui benefici, non è possibile offrire garanzie (Wunenburger [1997]: 364-365).*

Non occorre, tuttavia, pensare a un'utopistica e anacronistica depurazione o selezione delle immagini, come se fossero *altro* da noi, dalle nostre pratiche di vita, esperienza, cultura, qualcosa di estraneo e insidioso, o superficiale e marginale, o ancora seduttivo, invadente, fuorviante e caotico, da temere o quanto meno da considerare con sospetto e cautela. Esse sono, più pragmaticamente, un dato di fatto: ci sono, in gran quantità,

<sup>9</sup> Occorrerebbe aprire una lunga parentesi sulla tendenza quasi ossessiva all'alta definizione fotografica e video che caratterizza questi nostri anni (per una sintesi cfr. ex. Pinotti, Somaini [2016]: 193-220), ma anche sulle infinite modalità di intervento estetico sulle immagini fotografiche consentito dai più aggiornati e accessibili software per computer e cellulari.

<sup>10</sup> Nell'enfatizzazione teatrale delle immagini e della visione rientra anche la moda attuale dei teleschermi di grandi dimensioni, spesso sproporzionati rispetto agli ambienti domestici in cui vengono inseriti.

si muovono con estrema velocità e continuano a essere *da noi* prodotte, assorbite, trasmesse, archiviate, cancellate, usate, guardate. Possono ancora insegnarci qualcosa sul piano percettivo, se poniamo attenzione non tanto (o non soltanto) al loro contenuto, ma alla loro tipicità.

### 3. DA SPETTATORI A REGISTI

Il termine «immagini» è costitutivamente ambiguo, sfaccettato e stratificato fenomenicamente e concettualmente (cfr. ex. Wunenburger [1997]; Belting [2011]), perché può alludere tanto alla diretta ricezione della realtà, quanto alla pratica dell'immaginazione, quanto ai prodotti (statici o mobili) ottenuti attraverso una traduzione materiale dell'atto visivo-interpretativo del reale grazie a vari strumenti e tecniche.

Nella nostra società non siamo immersi genericamente nelle immagini, ma, più specificamente, in una sorta di rumore fotografico<sup>11</sup>, che accompagna le nostre vite pubbliche e private, collettive e individuali come sottofondo costante e che, soprattutto, ci connota nel nostro specifico atto di vedere<sup>12</sup>, che determina, cioè, la nostra percezione delle immagini fisse e in movimento fin dall'infanzia, dai primi approcci con il mondo (si pensi ai neonati con lo smartphone dei genitori nella culla, ai bambini che mangiano, giocano, dormono, vivono davanti a un televisore sempre acceso).

Le immagini non sono più, però, esse stesse oggetti e corpi, come in epoche anche recentissime potevano essere percepite le stesse fotografie<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Per un'opposizione al «flusso visivo caotico e ridondante», al «magma mediatico» che devitalizza le immagini che confluiscono in esso, cfr. ex. Foschi (2016).

<sup>12</sup> Per una sintesi e confronto delle varie teorie (storiche, filosofiche e scientifiche) su cosa si intenda per «vedere», cfr. ex. Falcinelli (2011).

<sup>13</sup> Sullo statuto oggettivo ambiguo delle fotografie ancora una volta Sontag: «Le fotografie sono oggetti fragili, che si rompono o si smarriscono con facilità. [...] In un libro la fotografia è, ovviamente, l'immagine di un'immagine. Ma poiché, già in partenza, è un oggetto liscio e stampato, riprodotta in un libro, perde la sua qualità essenziale assai meno di un quadro» (Sontag [1977]: 5).

accanto a molte altre tipologie di immagini (un quadro a olio, un graffito su roccia, una scultura in legno, un disegno sulla sabbia, un *tableau vivant*, una figura di danza). Può affiorare oggi la consapevolezza (o la sensazione) di avere a che fare con supporti prevalentemente bidimensionali (cartacei o elettronici) per fotografie o video, ma la qualità a-materica è il dato che prevale non solo e non tanto rispetto al contenuto, ma allo stesso essere *in primis* immagine fotografica. Questa non viene più normalmente intesa come un oggetto – ha troppe forme, materializzazioni e smaterializzazioni per essere concepita come tale – ma come una *pura* immagine, una ri-produzione visiva di qualcosa, un prodotto visivo destinato alla nostra percezione e alla nostra manipolazione.

Si evidenzia un incorporarsi reciproco nella nostra esperienza tra immagini e immagini fotografiche.

La fotografia, analogica o digitale, ritoccata e non, rielaborata oppure istantanea e immediatamente pubblicata e condivisa è l'immagine stessa, non ne è *semplicemente* il medium, non la traduce, non la veicola, non ne è *una* forma, ma *la* forma.

La fotografia è una manifestazione tautologica di ciò che contiene e offre alla nostra vista: più che esprimere il mondo tramite *oggetti* fotografici (fotografie nelle loro svariate declinazioni materiali: stampate, proiettate, elettroniche), che portano su di sé/in sé immagini (di cose, volti, spazi, eventi), noi guardiamo il mondo attraverso *immagini* fotografiche. La fotografia (nell'accezione ampia di modalità meccanica e diretta di ripresa del reale, includendo anche il video) è oggi il linguaggio delle immagini, in assoluto; è la modalità dominante di riconoscimento/lettura visiva del mondo; è la forma di determinazione e codificazione visiva (e conseguentemente anche estetica) della nostra percezione delle cose.

La difficoltà di verbalizzazione della percezione<sup>14</sup>, che contraddistingue specialmente le ultime generazioni, potrebbe essere una spia in questo

<sup>14</sup> Atto descrittivo diverso, quanto a oggetto e modalità, dalla pratica retorica, codificata e imago-centrica dell'*ekphrasis*.

sensu: l'immagine, intesa come modalità (tecnica e formale) di assunzione/esplorazione visiva del mondo, in qualche misura semplifica la necessità o attitudine a descriverlo/comunicarlo altrimenti che tramite una replica o reinterpretazione visiva di esso<sup>15</sup>. Questo codice visivo è divenuto grammatica comune, non approccio culturale e tecnico selettivo, appannaggio di una o più categorie specializzate di elaboratori di immagini (ex. artisti, designer, fotografi, registi).

Il processo della visione – meccanizzato, fotografico, tecnologico – si attua con una sorta di velo intermedio, che omologa le immagini delle cose, un velo impalpabile su cui esse si proiettano<sup>16</sup>: qualsiasi cosa è non solo tradotta ma *traducibile* in immagine. Questo aspetto è cruciale. Non si tratta solo delle conseguenze percettive della lunga consuetudine con uno schema di riferimento e comunicazione visiva largamente familiare, quello appunto fotografico, ma di una nuova e ormai diffusissima consapevolezza, basata su una pratica concreta: nei confronti delle immagini fotografiche, infatti, non siamo più solo *spettatori* o *attori*, ma *produttori* e *registi*. Una condizione globale e globalizzata che realmente plasma la nostra grammatica della visione in chiave sempre

<sup>15</sup> Ne è un effetto anche l'enorme diffusione dell'uso di emoticon nella normale comunicazione, non solo per una logica di velocità del messaggio, ma per la tendenza alla condensazione concettuale iconica, anziché verbale. Nei dispositivi di ultima generazione vi è anche la possibilità di tradurre visivamente la propria fisionomia (abbinandola a caratteristiche di umore, stato d'animo, personalità) in un avatar grafico, partendo da una foto. Le implicazioni di queste tendenze in atto sono molteplici e non affrontabili qui; tra queste, per esempio, la percezione del linguaggio iconico come più flessibile, universale e adatto a un mondo veloce, interconnesso, globalizzato e la svalutazione del linguaggio verbale come struttura rigida, settoriale, differenziata e che richiede maggiori competenze culturali.

<sup>16</sup> Situazione che, su un piano storico-culturale ovviamente differente, richiama alla memoria l'esperienza percettiva dei pittori rinascimentali, che leggevano il mondo attraverso il *velo* (mentale e meccanico) della prospettiva matematica, attraverso cui organizzavano lo spazio nelle immagini artistiche (cfr. ex. Kemp [1992]).

più fotografica. Anche quando non guardiamo le cose tramite essi noi le vediamo *come se* le inquadrassimo in una fotografia o le registrassimo in un video, ricalcandone, cioè, in modo più o meno accentuato le strategie visive e compositive<sup>17</sup>.

È la condizione tecnologica del tutto particolare del tempo in cui viviamo, e non una generica familiarità con le tecniche fotografiche, ad aver cambiato la prospettiva. Già Walter Benjamin aveva messo in luce come la percezione umana sia storicizzata e continuamente influenzata dai media che la organizzano<sup>18</sup>. Come vedo il mondo non solo dipende da cosa so del mondo<sup>19</sup>, ma da *attraverso cosa* lo vedo e lo conosco.

<sup>17</sup> Si potrebbe tentare una sorta di ricognizione individuale di come ricostruiamo un evento, un dato concreto o un'emozione (desiderio, paura) a livello di rappresentazione mentale – come inquadrriamo spazi, protagonisti, gesti; come avviciniamo, allontaniamo o spostiamo lo sguardo mentale su volti, colori, dettagli, forme, o ampliamo l'inquadratura ambientale generale; come organizziamo la sequenza di fatti e fattori tradotti in immagini – per verificare la presenza di logiche fotografiche (ormai interiorizzate): montaggio cinematografico, ripresa televisiva, zoom diversificato, saturazione cromatica o contrasto luministico accentuati, messa in posa, effetti ottici, inquadrature.

<sup>18</sup> «La tesi della storicità della percezione viene infatti argomentata da Benjamin a partire da un presupposto fondamentale: quello secondo cui visione, percezione ed esperienza in generale sono sempre mediate, configurate, articolate da una serie di "apparecchi" (*Apparate*) tecnico-materiali che si trasformano storicamente e che riorganizzano in continuazione quello che Benjamin chiama il "*medium (Medium)* della percezione": lo spazio intermedio, l'ambiente, il *milieu* sensibile» (Pinotti, Somaini [2016]: 90).

<sup>19</sup> «Pylyshyn ha distinto il "vedere" e il "vedere come". Dice Pylyshyn: "Cosa vediamo quando vediamo qualcosa, dipende da che cosa è il qualcosa che vediamo. Ma il *come* vediamo quel qualcosa dipende da cosa sappiamo su quel qualcosa". Cioè vedere è un termine semplice ma anche opaco, noi vediamo sempre le cose secondo una certa angolazione, aspettativa, interesse» (Falcinelli [2011]: 161).

#### 4. ESISTENZA TRASPARENTE DELLE IMMAGINI FOTOGRAFICHE

Anche un atto come scrivere al computer – apparentemente *altro*, ma in realtà prettamente visivo<sup>20</sup> – è percettivamente influenzato dall’idea in sottotraccia, dalla modalità di visualizzazione e dalla forma visibile di immagine fotografica, che compare peraltro più volte nello stesso spazio dello schermo: l’immagine grafica del riquadro del file di testo con il suo layout si sovrappone ad altre finestre aperte (una contenente icone di cartelle, una pagina web con immagini che si alternano), a loro volta depositate su un fondale iconico, quello del desktop (un’immagine scaricata e usata come sfondo).

Mentre scriviamo al computer stiamo in sostanza componendo un’immagine. In un certo senso lo faceva il tipografo assemblando lettere o intere parole di piombo, ma in quel caso si trattava di un’operazione produttiva materiale che avrebbe portato a un oggetto intermedio (la matrice) e a un oggetto finale (la pagina scritta stampata): qualcosa da leggere, ma innanzitutto da toccare, maneggiare. (Stesso discorso per l’uso della macchina da scrivere.) Ora invece il testo, la scrittura non sono precipuamente il segno fisico lasciato su un supporto (trasferitovi con sistema più o meno meccanizzato: dal gesto diretto della mano scrivente al movimento della pressa su una superficie inchiostata), ma è un prodotto visivo complessivo, che *leggiamo* (recepriamo) come immagine e in particolare come immagine fotografica per associazione/affinità morfologica, legata alla pertinenza al medesimo contesto – tecnologico, empi-

<sup>20</sup> La possibilità odierna di scrivere anche solamente dettando parole e frasi a un dispositivo elettronico, senza impiegare le mani nell’operazione di scrittura, rende ancor più simile lo scrivere al leggere: guardiamo un’immagine-testo che si compone *davanti* ai nostri occhi. Altro aspetto interessante oggi del rapporto visivo testo-immagine sbilanciato verso la seconda è la pratica sempre più diffusa della digitalizzazione di documenti scritti e di libri, che pone questioni di archiviazione, gestione, condivisione e utilizzo di queste banche dati, ma anche di relazione culturale e percettiva con il concetto di testo scritto su un supporto materiale.

rico, percettivo – digitale, multimediale. Vediamo e realizziamo un’immagine (in questo caso di testo) immateriale, sotto forma di incorniciatura, di ritaglio dell’orizzonte percettivo. Anche quando avremo tra le mani il foglio prodotto dalla stampante lo *vedremo* così: sempre meno come oggetto, sempre più come traduzione tangibile di un’immagine che sta *altrove* (come quando si stampa una fotografia) e che abbiamo prodotto grazie al medium tecnologico a nostra disposizione.

Non solo il nostro modo di intendere le immagini – e attraverso di esse il mondo – è fotografico<sup>21</sup>, ma questo approccio toglie peso alla stessa identità della fotografia, sia in quanto immagine specifica, sia in quanto oggetto materiale e oggetto di visione specifico<sup>22</sup>. Il confine tra le cose si fa labile, percettivamente. Tornando, per esempio, allo sfondo del desktop, si fa fatica a capire e dire *che cosa* sia quell’immagine: una veduta urbana del Settecento, o una xilografia acquerellata, o una scansione da libro, o un’immagine scaricata da internet? Quale di queste realtà vince sulle altre? Quale fra queste identità emerge come più *autentica*? (Qui entra in gioco il «che cosa so» delle cose quando sono tradotte in immagine). Tutte sono riassorbite, in una stratificazione da pluri-palimpsesto, nel concetto o meglio nella forma visiva di *immagine digitale*.

Questo accade perché le immagini fotografiche cui siamo abituati oggi sono in realtà immagini multimediali, che si traducono su supporti diversissimi, ma hanno tutte una medesima radice tecnologica. La modalità di ripresa fotografica digitale è ormai la norma nel processo di cattura e veicolazione della realtà in tutte le sue sfaccettature (un paesaggio, un fiore, un volto, un sopram-

<sup>21</sup> Un altro segnale di questa identificazione è linguistico: nella normale comunicazione la parola “immagini” fa pensare istintivamente a quelle fotografiche, non certo a un affresco, un disegno infantile, un bassorilievo.

<sup>22</sup> «La fotografia è un luogo di immagini incerte, per cui, d’altro canto, è anche un luogo incerto per le immagini» (Belting [2011]: 261). La citazione fa parte di un intero capitolo dedicato alla fotografia, intitolato, non a caso, *La trasparenza del mezzo. L’immagine fotografica* (Belting [2011]: 255-285).



mobile, un movimento, un colore...) e della cultura (immagini di altre immagini, di testi, di segni), che si tratti di uno scatto fatto con il cellulare più o meno velocemente e non necessariamente con ambizioni estetiche, o con una macchina professionale, di una riproduzione tramite scanner, di un fermo-immagine dello schermo del computer (screenshot) o del fotogramma estrapolato da un video di qualsiasi genere (cinematografico, artistico, televisivo, pubblicitario, musicale, professionale, amatoriale).

Non è l'immagine a essere trasparente, ma la fotografia, cioè il suo essere (alla radice) ripresa fotografica e ripresa video. Un fatto questo forse paradossale (o forse consequenziale) data l'enorme facilità che la tecnologia degli ultimi anni ha conferito all'atto di fotografare. Non ci sono più (apparenti) barriere: dalla professionalizzazione del mestiere e dal tecnicismo del dilettante si è passati alla creatività (produttività) totale, alla possibilità universale, al clic a portata di mano di tutti, che tutti possono vedere, scaricare e compiere, alla distanza minima tra pensare e fare una fotografia.

Le immagini si trasferiscono con una rapidità solo pochi anni fa impensabile, da persona a persona, da mezzo a mezzo, da luogo a luogo, azzerando non solo la variabile spaziale ma anche quella temporale. Non è un caso che proprio l'universo della circolazione mediale ipervelocizzata, istantanea e massificata sia stato forse il meno prefigurato (se non in modo marginale e come fondale estetico) dall'immaginario fantascientifico classico, dove si prospettava un futuro tecnologicamente più spettacolare, ma non connotativamente basato sul trasferimento di moli enormi di informazioni, dati visivi e sonori con facilità disarmante attraverso una rete di connessione globale mondiale interattiva (apparentemente) immateriale. Viviamo immersi nelle immagini e sormontati dalle invisibili nuvole virtuali, che contengono gli archivi del nostro pensiero e della nostra percezione quotidiana, del nostro chiacchiericcio e della nostra introspezione, dimenticandoci, però, che oltre queste atopiche cloud ci sono i server, strutture reali con una forma, un peso, una massa e

una collocazione fisica topograficamente precisa, gestite da tecnici e operatori specializzati, come esige qualsiasi macchinario, anche i più sofisticati.

La multimedialità, dunque, ci consente di accedere con più facilità a *qualsiasi* dato visivo, di condividerlo (è forse la parola-chiave di questo decennio o quinquennio, data la velocità con cui anche le parole e i concetti diventano icastici e iconici, per poi lasciare il campo ad altri) e anche di modificarlo, trasformarlo, rielaborarlo, attraverso poche azioni e strumentazioni intuitive, alla portata di tutti su qualsiasi telefono, estensione dei nostri braccio, mano, occhio.

Non è senza conseguenze la saldatura in uno stesso dispositivo elettronico della comunicazione sonora e scritta con la gestione delle immagini: anche questo toglie consistenza al concetto di fotografia, se a scattarla non è più uno strumento dedicato, abbinato a un proprio circoscritto orizzonte gestuale, culturale, tecnico di riferimento, ma uno strumento multifunzione, nato innanzi tutto per parlare e ascoltare, ma ormai imprescindibile medium iconico.

Le immagini fotografiche non si imprimono più nella misteriosa memoria fisica del rullino<sup>23</sup>, non si depositano nella pancia segreta e discreta di un apparecchio costruito appositamente per produrle, custodirle e partorirle, ma danno l'impressione di autoprodursi *astrattamente* nell'estensione tecnologica di un gesto banale e naturale delle dita, una minima fuggevole pressione o sfioramento dell'epidermide su una superficie vitrea levigata, l'intrecciarsi istantaneo e contingente di una traiettoria di sguardo, una rotazione dell'occhio, con uno scarto minimo del polso, del gomito, della falange: la congiuntura puntuale tra due movimenti del nostro corpo<sup>24</sup>. Ci dimentichiamo,

<sup>23</sup> Per le valenze culturali del tema dell'impronta nella storia delle immagini, cfr. Didi-Huberman (2008).

<sup>24</sup> «Benjamin [...] parla dell'individuo moderno come di un individuo il cui sensorio è sottoposto a un "training di ordine complesso" da parte di *Apparate* che producono delle forme di *choc* percettivo. Interpretate in quest'ottica, la scrittura con una macchina da scrivere, la recitazione di fronte al microfono e alla cinepresa in uno studio cinematografico, il lavoro in fabbrica alla catena di montag-

però, che quelle immagini sono prodotte da un attrezzo e dall'azione di un corpo; è come se il clic fosse già nel nostro occhio, incluso al suo interno<sup>25</sup>.

Le immagini sono (sembrano essere) fuori di noi e si fissano (da qualche parte) *tramite* noi, tramite una nostra appendice elettronica. Noi le catturiamo mirando col nostro occhio: non catturiamo la realtà, ma le sue immagini<sup>26</sup>. Un concetto un po' diverso rispetto all'idea di cattura già presente nella tradizione del medium fotografico: cristallizzare la realtà, bloccarne il divenire, fermare il corso del tempo<sup>27</sup>. Ora, quando fotografiamo un'azione qualsiasi, non catturiamo un gesto e, forse, nemmeno la rappresentazione di un gesto, ma riveliamo (inconsapevolmente) la *possibilità di ri-produzione* di quel gesto. E riveliamo anche un'intenzione, l'*intenzione possibile* del nostro occhio: peschiamo (con quel clic) nelle infinite possibilità di esecuzione di quel gesto (che vediamo), nell'infinita possibilità di gesti producibili

---

gio, la corsa cronometrata in una competizione sportiva sono esperienze che sottopongono l'individuo a una serie di "test" percettivi e motori che richiedono una forma di "esercizio" e di "adattamento", al fine di produrre delle vere e proprie forme di "innervazione" tra organi corporei e strumenti tecnici» (Pinotti, Somaini [2016]: 93). Oggi, i cosiddetti nativi digitali sviluppano precocemente le attitudini percettive e gestuali conformi alle caratteristiche tecnologiche dell'ambiente in cui crescono.

<sup>25</sup> Gli occhiali di nuova generazione per la realtà aumentata, utilizzati anche nelle più recenti proposte di esperienza museale, si basano su questo principio.

<sup>26</sup> «La presenza di immagini ottiche [...] è diventata tanto pervasiva quanto invisibile [...] Questa invisibilità rimpolpa un diffuso malinteso: che le immagini esistano come cose autonome, immediatamente parlanti, simili alla realtà naturale, svincolate dal rapporto col linguaggio o dall'interazione con gli altri sensi. Da qui provengono poi tutta una serie di convincimenti, come quello per cui le immagini sono impalpabili ed è comunque meglio non toccarle, trattando così tutta la realtà come fossero quadri o schermi» (Falcinelli [2011]: 9-10).

<sup>27</sup> Per un'esemplificazione dettagliata della «vasta gamma di nuovi campi metaforici» offerti alla letteratura dal procedimento fotografico (ex. terminologia tecnica contigua all'ambito venatorio e balistico), cfr. ex. Ceserani (2011): 47-57.

e riproducibili, nelle infinite possibilità di percezione di quei gesti. Poniamo, così, l'accento, senza accorgercene, ma intuendolo nel profondo, come esperienza radicale, sull'indeterminatezza (e sterminatezza) quantitativa della *possibilità*: non costruiamo le immagini, le cogliamo, le afferriamo. Le immagini, in fondo, ci precedono e ci seguono; sono sempre possibili; sono sempre transeunti.

Questo vale sia quando fotografiamo oggetti o corpi in movimento, sia quando catturiamo frammenti di realtà statica (un'architettura, un pezzo di marciapiede, una zolla di terra, un quadro in pinacoteca); e vale, soprattutto, quando recepiamo/concepiamo le immagini. Esse diventano il nostro alfabeto per codificare e decodificare il mondo: uno scorcio urbano ci farà pensare (e reagire) alla possibilità di intenderlo come scorcio da fotografare, così il dettaglio di un volto, il colore di un tramonto, di un petalo, di un abito, il bagliore, il riflesso o l'ombra su una superficie<sup>28</sup>.

È una forma di visione fluidamente estetizzante, analoga all'influsso a lungo esercitato dall'arte visiva sulla percezione soprattutto degli addetti ai lavori, ora invece molto più universalizzata e potente data la nostra consuetudine vertiginosamente incrementata dai media anche con le immagini dell'arte.

## 5. MATERIALITÀ DELLE IMMAGINI

Si è visto come l'odierna consuetudine non solo passiva, ricettiva, ma attiva, produttiva con le immagini multimediali più che (o oltre che) rischiare di rendere immateriale il mondo che esse

---

<sup>28</sup> Scriveva nel 1998 Jean Baudrillard in un testo suggestivo, che accompagna immagini fotografiche da lui scattate: «Credi di fotografare una scena per puro piacere – in realtà è la scena a voler essere fotografata. Sei solo la comparsa della sua messa in scena. [...] L'immagine è il medium per eccellenza della gigantesca pubblicità che il mondo fa di se stesso, che gli oggetti fanno di loro stessi. [...] Il miracolo, oggi, è che le apparenze, a lungo volontariamente ridotte in schiavitù, si volgono verso di noi, e contro di noi, sovrane, mediante la tecnica stessa che si serve ad espellerle» (Baudrillard [1998]: 5).

rap-presentano, al quale esse attingono e al contempo rimandano, finisca per rendere immateriali proprio le immagini<sup>29</sup>. La tendenza in atto è quella di perdere di vista il loro statuto di *cose fatte* per essere *iconiche*. Eppure, a ben guardare, non c'è niente di più allusivamente materiale e fisico delle immagini fotografiche, anche digitali.

Un aspetto che accomuna tutte le immagini fotografiche e multimediali è l'essere esito del funzionamento di strumenti tecnologici e di rimandare perciò, in quanto tali, a una *materialità estrinseca*, che le precede, che le rende possibili.

Non si tratta del riferimento alla realtà fisica in esse riprodotta, a ciò che contengono; questo è uno degli aspetti mutati rispetto al contesto culturale del secolo scorso, grazie alla pervasività iconica del nostro tempo. Si pensi, per esempio, all'influente riflessione di Roland Barthes (1980) sullo statuto della fotografia come documento di qualcosa che «è stato», che attiva la mia esperienza di e con esso: un accadimento, un luogo, un momento, un volto, un corpo, che possono avere significato *per me* nel momento in cui guardandoli riprodotti in una fotografia ne vengo colpito, rispondo a un appello e mi pongo in relazione con loro attraverso il filtro (e la soglia) dell'immagine fotografica (cfr. ex. Petrosino [2012]: 44-59). Eppure questa considerazione della dignità della fotografia sostanzialmente in quanto *alter ego* della realtà che riproduce è inevitabilmente monca, perché tace la condizione più importante dell'atto di creazione di un'immagine: qualsiasi fotografia, anche digitale, anche pesantemente manipolata, come oggi ordinariamente si fa grazie alle possibilità tecniche degli strumenti elettronici che normalmente maneggiamo, non nasce, infatti, da ciò che sta *davanti* all'obiettivo, ma da ciò che sta *dietro* di esso. Tutte le immagini fotografiche sono innanzitutto un documento (per quanto labile, trasparente o opaco) di chi le fa, prima ancora di essere un documento di ciò che si trova al loro interno<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Sulla materialità delle immagini (non necessariamente artistiche), cfr. ex. Wunenburger (1997): 66-69.

<sup>30</sup> Implicazioni pur di carattere diverso (desunte dal contesto psicanalitico e degli studi sociologici) emergono

Esse sono il prodotto di un'azione: anche quando si tratta di immagini scattate da apparecchi automatizzati, come gli autovelox o le foto da satellite, rimandano comunque alla fonte, allo strumento che le ha scattate, alla posizione da cui sono state scattate, anche se (o proprio perché) ci mostrano quel che sta davanti, la porzione di spazio, l'inquadratura, la selezione di un orizzonte, la frazione del tempo (ciò che è incorniciato). È una condizione che tendiamo a dare per scontata, a sottintendere o a non pensare, catturati o distratti dal fascino del contenuto, del rappresentato, ma è estremamente reale e assolutamente materiale.

Ogni immagine fotografica, anche la più anonima, indiretta, la meno soggettiva, essendo il prodotto del funzionamento di uno strumento costruito a questo scopo e l'esito di una certa gamma di condizioni fisiche e atti pratici, è un *dato materiale*, è l'espressione percettibile di un insieme di fattori materiali. Persino (o ancor di più) gli errori fotografici sono indici della materialità del mezzo (strumento e procedura tecnica, dunque luogo e tempo) tramite il quale l'immagine nasce, si genera<sup>31</sup>. In essa non si trovano incorporati e indicizzati tanto il tempo e lo spazio del *soggetto contenuto* nell'immagine, quanto, piuttosto, quelli della sua origine, dell'atto o della serie di atti, operazioni, passaggi volontari o meccanici, che le danno quella forma. Questo vale per un'istantanea come per un'immagine elaborata con passaggi successivi, ritocchi, modifiche; in questo secondo caso si tratterà non del materializzarsi di una contingenza ma del condensarsi visibile di una stratificazione temporale di momenti e azioni distinte (ritagliare, ingrandire, sgranare, cambiare i colori, la luminosità e il contrasto, creare effetti ottici tramite strumentazioni informatiche più o meno sofisticate).

---

anche nella riflessione di Barthes del «rilievo dato all'elemento deittico del dito del fotografo al momento dello scatto, come indicatore di una ineliminabile presenza di soggettività nell'atto fotografico» (Ceserani [2011]: 24).

<sup>31</sup> Sull'errore come fattore importante nella sperimentazione del medium fotografico e nell'esperienza delle immagini, cfr. Chéroux (2003); per un riferimento alla materialità del medium nelle sperimentazioni cinematografiche, Censi (2014).

Questa consuetudine con la manipolazione diretta e potenzialmente infinita delle immagini digitali – acquisite con strumenti e programmi elettronici sempre più dialoganti tra loro e performanti per chi li usa anche da inesperto, da non professionista – non sottrae *in senso assoluto*, di per se stessa, consistenza materiale all'immagine in sé; questo fatto va però riconosciuto, o si cade nel rischio, evidenziato più volte in questo scritto, di una evanescenza della materialità delle immagini. Rischio che corrono quasi normalmente e da molto più tempo le immagini nobili o archetipiche per eccellenza: quelle artistiche.

## 6. ESPERIENZA FOTOGRAFICA E AUTOMATISMI DELLO SGUARDO CRITICO

Grazie alla facilitazione tecnologica, la nostra è un'esperienza diffusa delle immagini fotografiche: non si tratta di esperienza culturale formalizzata, appresa attraverso percorsi o strutture deputate (per esempio in ambito scolastico), né di competenze operative acquisite attraverso canali più o meno professionali. *Semplicemente* oggi noi scattiamo, riceviamo, trasmettiamo, utilizziamo fotografie esattamente come usiamo la forchetta, allacciamo le scarpe, attraversiamo una strada guardando a destra e a sinistra. Sono atti che fanno parte di un insieme di pratiche consuete, che compongono l'orizzonte del nostro vivere quotidiano, singolo e sociale.

Tutto questo non può non influenzare il nostro modo di approcciarci alle *altre* immagini. Per esempio quelle non artistiche (cfr. Elkins [1995]). Se vediamo un grafico o una tabella statistica stampata su un foglio di giornale, su un manifesto o su un manuale scolastico, quell'immagine sarà istintivamente associata ad altre analoghe viste innumerevoli volte su vari tipi di schermi: dal televisore al computer, dal display del cellulare al cruscotto dell'auto; immagini che ci parlano con il medesimo linguaggio visivo di consumi di benzina o di gigabyte, di andamento delle azioni in Borsa o distribuzione dei gruppi parlamentari.

Cosa accade, però, quando questa attitudine

associativa, questa consuetudine e familiarità *iconofotografica* si applica a immagini di altre immagini, come nel caso, forse un po' trascurato a livello critico ma diffusissimo, delle immagini di opere d'arte? Il caso qui di seguito esposto intende esemplificare l'influenza dell'*immaginario fotografico* anche in un ambito disciplinare specialistico come quello storico-artistico.

La *Canestra* di Caravaggio è riemersa da secoli di oblio generale solo all'inizio del Novecento e da quel momento è diventata uno dei dipinti più noti del pittore lombardo e l'opera-manifesto della Pinacoteca Ambrosiana che la conserva *ab antiquo*, nonché l'icona universale di alcuni importanti filoni della riflessione storico-artistica: modernità dello sguardo caravaggesco sul mondo; naturalismo e realismo in pittura; rappresentazione di temi iconografici biologici, botanici, alimentari; pittura di genere; sviluppo di uno specifico genere pittorico<sup>32</sup>. In quest'ultimo senso, la *Canestra* viene normalmente inserita nella vicenda storica della «natura morta» quale uno dei suoi incunaboli più prestigiosi e, in conseguenza e in funzione di questo particolare nesso, è stata oggetto di un'amplessima serie di letture iconologiche e dell'attribuzione di svariati significati allegorici e simbolici, legati, da un lato, al suo soggetto, dall'altro, alla presunta committenza<sup>33</sup>.

Questo schema invariato per decenni di lettura tipologica non calza, tuttavia, a pennello al dipinto di Caravaggio e pare, piuttosto, il risultato di una sorta di automatismo critico: la tradizionale afferenza dell'opera al genere «naturamortistico», mai messa in discussione, ma semplicemente assunta, data per scontata e replicata come un dato di fatto. Non è, però, sufficiente che un'immagine dipinta su tela esibisca della frutta in un cesto (come unico soggetto) perché ciò ne faccia *automaticamente*

<sup>32</sup> La bibliografia sul dipinto è vastissima, mi limito pertanto a segnalare alcuni riferimenti imprescindibili: Cinotti (1983); Terzaghi (2004); Terzaghi (2006); Morandotti (2012); Terzaghi (2016).

<sup>33</sup> Un'analisi della questione formale e interpretativa relativa all'opera è lo scopo della monografia dedicata alla *Canestra* (in corso di pubblicazione), della quale darò qui alcune anticipazioni funzionali al discorso.

un esempio (o addirittura l'Esempio *par excellence*) del genere "natura morta alimentare".

Occorre tener conto di vari fattori, che per tengono sia al piano dell'immagine-*Canestra*, sia a quello dell'oggetto-quadro: organizzazione compositiva della superficie dipinta; qualità rappresentativa del soggetto; funzionalità dello specifico oggetto artistico; modelli di riferimento per il pittore tanto iconici quanto materiali e tecnici, non solo letterari; contesto di cultura visuale e di utilizzo delle immagini in cui quel manufatto si innesta; coerenza con le aspettative e le abitudini visive del pubblico dell'epoca. Occorre anche tener presente la storia specifica di questo dipinto, rimasto silenzioso e isolato per secoli pur essendo inserito in una collezione prestigiosa e pubblica: non copiato, non replicato, non menzionato da altri se non dal suo primo e unico possessore (Federico Borromeo), che ne riconosce istintivamente l'eccellenza qualitativa, ma anche un'irriducibile (e ineffabile) peculiarità.

Il punto è che la *Canestra* (intesa sia come immagine, sia come oggetto) non solo nel Seicento ma anche al nostro sguardo si rivela potentemente *altra* rispetto ai dipinti coevi e successivi, cui viene normalmente accostata e associata e che compongono la serie tipologica dei quadri da cavalletto con frutta, fiori, cibi e altri oggetti, una serie progressivamente definitasi dall'inizio del XVII secolo (con alcune anticipazioni allo scade-re del XVI) e codificatasi come natura morta di frutta<sup>34</sup>. Le caratteristiche visive, compositive e formali, l'effetto ottico da *trompe l'oeil* del quadro di Caravaggio, però, più che anticipare la formulazione del nuovo genere pittorico, si pongono in continuità e contiguità con esperienze figurative pienamente affermate, largamente praticate e

familiari ad artisti, spettatori e committenti. Tutto un repertorio lessicale e compositivo di *topoi* figurativi e modelli rappresentativi pertinenti alla decorazione monumentale architettonica (pittorica e scultorea, permanente ed effimera), dalle antiche e lunghissime radici, recuperati alla sensibilità e pratica artistica nella temperie classicista rinascimentale: temi vegetali (frutti, verdure, fiori) mimeticamente riprodotti in festoni, pendoni, ghirlande, cornucopie, vasi e cesti ricolmi, cornici. Soggetti sempre posti in relazione con architetture e strutture affini, reali o fittizie, dispiegati su vari supporti e tecniche (rilievi scultorei, arazzi, tarsie, dipinti mobili, affreschi) e il cui rapporto con lo spazio architettonico è risolto in modo illusionistico, in particolare nella decorazione muraria monumentale, quali puntelli visivi per la ri-determinazione ottica di pareti e volte.

A questo orizzonte produttivo, percettivo e di gusto appartiene anche Caravaggio, che, secondo le antiche fonti biografiche, giunto a Roma esercita la propria specializzazione nel saper «contraffare» fiori e frutti collaborando a complesse decorazioni pittoriche sotto la regia del Cavalier d'Arpino<sup>35</sup>.

La *Canestra* dell'Ambrosiana è un congegno visivo che chiama a sé lo sguardo attraverso un effetto, molto potente alla distanza, di finzione ottica, di lieve sporgenza (non rientranza, come nella disposizione a nicchia che caratterizza il genere natura morta) e vivida proiezione di un'immagine di frutta dentro un cesto su una parte piana e uniforme di fondo. Mantiene, però, una straordinaria perspicuità ottica anche nella visione ravvicinata, combinando, perciò, la qualità rappresentativa sintetica propria della pittura (di frutta) della decorazione muraria monumentale con la verità epidermica e la qualità analitica consentite dalla pittura a olio su tela.

Caravaggio salda, dunque, in un unico oggetto e in un'unica immagine artistica due diverse con-

<sup>34</sup> Il problema è anche terminologico: tendiamo a chiamare «natura morta» qualsiasi presentazione artistica di oggetti, in questo caso alimentari, sia dentro sia fuori da un contesto narrativo, secondo una grande varietà di tipologie formali, applicando perciò in modo estensivo un concetto visivo specifico, legato a un genere pittorico precisamente connotato. Per la natura morta, altro argomento dalla bibliografia sterminata, cfr. ex. Rosci (1982); Sterling (1985); Cottino (1995); Ebert-Schifferer (1998); Calabrese (2012): 159-169; Fumaroli (2009).

<sup>35</sup> Sulla vicenda, dibattuta dalla critica anche alla luce dei più recenti ritrovamenti documentari, degli esordi e delle prime esperienze professionali romane di Caravaggio, si veda in particolare: Paliaga (2011); Papi (2016); Curti (2017); Ridolfi, Zuccari (2017); Verdi (2017).

notazioni formali, legate a media tecnici specifici. Operazione certamente sperimentale (perfettamente coerente con tutta la ricerca espressiva del Merisi), che isola qualitativamente e percettivamente questo dipinto da qualsiasi altra prova pittorica apparentemente affine a esso per soggetto o carica naturalistica; da ciò il silenzio che lo circonda per secoli.

La critica novecentesca e successiva ha cercato di metabolizzare o azzerare questo evidente *isolamento* del quadro di Caravaggio essenzialmente per via contenutistica: interpretandone l'eccezionalità qualitativa come il riflesso di una sofisticazione concettuale, tale da richiedere significativi sforzi di decodificazione erudita e impegno iconologico, peraltro congeniali alla pertinenza al linguaggio simbolico e allegorico del genere natura morta. Il tema di questa *alterità* non è stato, invece, affrontato in termini tipologici, lasciando la *Canestra* ancorata alla facile (e comoda) equazione: frutta in un contenitore = natura morta alimentare.

Questo atteggiamento critico si rivela, però, essere il risultato di un condizionamento visivo determinatosi attraverso consolidate abitudini percettive, legate a modelli iconici (ed estetici) dominanti attraverso le riproduzioni visive.

Se infatti consideriamo la modalità di presentazione del cibo nella storia della fotografia dai suoi albori fino ai giorni nostri<sup>36</sup>, possiamo facilmente notare come essa risulti condizionata da un modello illustre e autorevole, radicato e familiare di raffigurazione alimentare: la natura morta, specialmente di frutta, che si imposta dal XVII secolo e si impone nei secoli successivi come uno dei generi figurativi più praticati nei quadri da cavalletto.

Non solo le prime fotografie ottocentesche (che, come noto, basano la propria legittimazione artistica sulla replica dei modelli compositivi e formali della pittura accademica), ma anche quelle dei decenni successivi, fino agli esempi a noi contemporanei di consapevole citazione di archetipi

dell'immaginario iconico artistico (si pensi alle riprese di quadri di Sanchez Cotán nelle fotografie di Ori Gersht); non solo le fotografie d'artista, ma anche (fatto cruciale) quelle commerciali, pubblicitarie, giornalistiche, gastronomiche, decorative, più capillarmente presenti nel nostro normale orizzonte sociale e culturale; tutte insomma (con ovvie differenze stilistiche, tecniche, qualitative) si adeguano a *quel* modello dominante e vincente nella rappresentazione del cibo. Un modello la cui vicenda storica inizialmente affianca, poi sormonta e infine marginalizza nell'abitudine visiva individuale e collettiva modalità rappresentative alternative, quale appunto la decorazione vegetale architettonica.

La resistenza da parte di generazioni di critici novecenteschi a considerare il dispositivo ottico della *Canestra* come pertinente a una cultura visiva differente da quella «naturamortistica» nella raffigurazione di frutti, può, dunque, essere l'effetto di una radicata consuetudine visiva con immagini di un certo tipo (anzi, genere), massificata grazie all'amplificazione del medium fotografico. Un condizionamento raddoppiato, da parte di immagini *nobili* perciò *autorevoli*, quelle artistiche, recepite sia in originale, sia riprodotte in immagine (illustrazioni di se stesse), ma anche capillarmente e sottilmente declinate nei loro succedanei iconici (in questo caso fotografie a soggetto alimentare).

Una stretta consuetudine con opere artistiche portatrici di immagini può infatti modellare (con gradazioni diverse a seconda del contesto storico, sociale, culturale ecc.) lo sguardo nei confronti della realtà e le strategie rappresentative di essa, per esempio inducendo (come nel caso in esame) a fotografare (a mostrare, a fare vedere) i cibi in un determinato modo, con una certa composizione, inquadratura, illuminazione, cromia, per conferire loro il giusto risalto, la giusta gradevolezza stilistica, la conformità a un canone estetico, una certa suggestione sensitiva (gustativa, olfattiva, tattile, oltre che visiva). Tale consuetudine al quadrato non può non avere ripercussioni sulle abitudini visive e le aspettative nei confronti di determinati soggetti iconici anche quando siano applicate al campo specialistico della storia dell'arte, anche

<sup>36</sup> Illuminante il bellissimo volume fotografico curato da Susan Bright (2017).

quando la nostra attenzione di addetti ai lavori dovrebbe essere più affinata e consapevole. Si tende, cioè, insensibilmente, a etichettare in modo omologo, coerente con una radicata abitudine visiva, tutto ciò che pare *affine* sul piano del contenuto, senza indagarne più a fondo le caratteristiche tipologiche e formali; come si visto per la *Canestra*, rimasta incagliata nella serie iconica della natura morta.

Proprio la straordinaria proliferazione e pervasività iconica del tempo attuale, però, può per altro verso costituire un'opportunità di diversificazione dell'attenzione visiva, una maggiore motilità e ricchezza rispetto ai rischi di fossilizzazione di determinati schemi visivi e interpretativi.

## 7. L'ARTE ICONIZZATA<sup>37</sup>

Tutti abbiamo a che fare praticamente ogni giorno con riproduzioni fotografiche di opere d'arte; siamo letteralmente assediati da un'enorme quantità di esemplari artistici, che assumiamo essenzialmente attraverso i loro avatar iconici: fotografie (più o meno rielaborate) di opere artistiche, utilizzate, dato il loro naturale *appeal* visivo ed estetico, per qualsiasi scopo (decorativo, informativo, illustrativo, promozionale, commerciale, culturale, culturale, sentimentale...).

Questa immersione continua è una forma paradossale di «museo diffuso», che ci accompagna nei nostri spostamenti e nelle nostre azioni e frequentazioni di luoghi, situazioni, rapporti: dalle copertine di quaderni e libri (anche elettronici), alle campagne pubblicitarie e alle confezioni di qualsiasi prodotto, ai souvenir e gadget; dai temi digitali per sfondi di computer, tablet, cellulari, ai complementi d'arredo, agli allestimenti di vetrine; dai siti internet, ai documentari televisivi, ai film a tema artistico proiettati nei cinema anche solo per alcuni giorni (s sofisticato sistema di comunicazione museale e promozione turistica)<sup>38</sup>, alle mostre multimediali

(virtuali) itineranti sempre più in voga negli ultimi anni, dove la parola “experience” aggiunta al nome di un museo (ex. *Uffizi Virtual Experience*) o di un celebre artista (ex. Klimt, Van Gogh, Caravaggio, Da Vinci) funge da segnale e promessa di immersione totale e coinvolgente nell'arte visiva. È sufficiente essere iscritti a una mailing list, leggere un giornale online o navigare tra blog e social network per partecipare (volenti o nolenti) alla condivisione di una quantità impressionante di immagini, che include *anche* riproduzioni di opere d'arte, spesso in frammento, solitamente celebri ed evocative (la stessa *Canestra* di Caravaggio è un esempio illustre di questo processo).

Le immagini artistiche – intendendole come riproduzioni di opere d'arte visive<sup>39</sup> – fanno parte del nostro normale orizzonte esistenziale proprio in conseguenza della multimedialità della comunicazione globale e della riproducibilità artistica<sup>40</sup>: le abbiamo sempre con noi, tramite la connessione informatica le possiamo ricevere, manipolare, inviare in qualsiasi momento e luogo<sup>41</sup>.

L'attuale iper-riproducibilità tecnologica dell'arte non va, però, vista di per se stessa come

---

interamente fotografica dei Musei Vaticani, consistente non in una collezione progressivamente costruita attraverso acquisizioni mirate, ma in un'operazione di “committenza iconica”; è infatti l'esito dell'incarico dato ad alcuni importanti fotografi internazionali di realizzare, ciascuno secondo la propria sensibilità artistica e stilistica, campagne fotografiche interamente dedicate ai Musei stessi.

<sup>39</sup> Non potrò toccare qui un argomento molto interessante e attuale: quello delle riproduzioni sempre più sofisticate, in altissima definizione e nelle dimensioni originali, di importanti opere d'arte pittoriche e scultoree a scopo espositivo, conservativo e di studio, realizzate da ditte specializzate (ex. Factum Arte).

<sup>40</sup> È doveroso il riferimento a Walter Benjamin (1935-1936); cfr. anche Desideri (2018). Interventi più recenti, anche molto sferzanti, evidenziano nelle spericolate politiche di marketing culturale (museale) e di inflazione visiva delle opere d'arte la dilapidazione della loro «aura», della loro profondità di senso e potenzialità di stimolo conoscitivo (cfr. ex. Clair [2007]; Clair [2011]; Montanari, Trione [2017]).

<sup>41</sup> Si può dire lo stesso anche di un'altra arte largamente multi-medializzata, pervasiva e portatile: la musica.

<sup>37</sup> Con questo termine intendo significare la traduzione e ricezione dell'arte essenzialmente sotto forma della sua immagine riprodotta fotograficamente.

<sup>38</sup> Nel maggio 2018 è stata inaugurata la nuova sezione

un limite: è una condizione del nostro vivere quotidiano e della modalità con cui riceviamo informazioni visive su ciò che è o viene considerato arte. Semmai, proprio questa diffusione e vaporizzazione iconica e virtuale dell'arte può essere intesa come occasione di conoscenza e di focalizzazione su forma, contenuto e materia; come condizione di possibilità per gli *oggetti riprodotti* di riaffermare la propria presenza (esistenza) fisica, la propria consistenza materiale, la propria percettibilità diretta, non mediata. Il *surplus* di medialità, cioè, può, anziché re- e deprimerla, contribuire a riattivare l'esigenza di una percezione im-mediata delle cose artistiche, dei corpi di quelle immagini (cfr. ex. Laskaris [2015])<sup>42</sup>, reintegrando la loro qualità originaria e sostanziale di *oggetti portatori di immagini*.

Spesso anche in ambiti di interesse specialistici (come quello storico-artistico) si favorisce la confusione tra immagine e oggetto proprio attraverso la loro distinzione, finendo per obliterare il secondo nella prima e per astrarre la prima dal secondo (specialmente nel caso delle arti visive bidimensionali)<sup>43</sup>. Occorrerebbe invece ricorda-

<sup>42</sup> L'espressione «corpo delle immagini» compare anche nel titolo di una raccolta di saggi di Jean-Claude Schmitt (2002), intesa a focalizzare l'attenzione dello storico (e dello storico dell'arte) non solo sul contenuto iconografico o sul valore estetico delle immagini, ma sulla loro realtà specifica e sulle loro funzioni, specialmente nel contesto medievale: «Pour l'historien, la question sera donc moins d'isoler et de lire le contenu de l'image, que de comprendre d'abord la totalité de l'image, dans sa forme et sa structure, son fonctionnement et ses fonctions». Piuttosto trascurato negli studi sulle immagini e la storia delle immagini (alcuni citati nel presente testo), è il fondamentale contributo di Henri Focillon (1939), la cui «vita delle forme» sottolinea l'irriducibile interdipendenza tra queste e la materia (e tecnica) in cui si estrinsecano; «consustanzialità» tra l'arte come immagine e l'arte come oggetto.

<sup>43</sup> Su questa ambiguità visiva ha d'altronde giocato molto l'arte stessa (la pittura soprattutto), attraverso varie strategie di esplorazione dei confini tra realtà, rappresentazione e illusione. Molto stimolanti in questo campo le riflessioni teoriche e le esemplificazioni (incentrate sull'arte antica, ma applicabili efficacemente alla metodologia storico-artistica più in generale) contenute in Platt, Squire (2017).

re che la *Primavera* e la *Venere* di Botticelli sono immagini rese possibili e percepibili (veicolate) dal loro essere pittura rispettivamente su tavola e su tela; che un blocco di marmo scolpito reca in sé (nella propria materia) l'immagine-forma della *Pietà Rondanini*. Anche nel caso di opere producibili in modo indiretto e replicato (come xilografie, rilievi in terracotta da stampi, o fusioni in bronzo) il valore di oggettualità resta invariato, a prescindere dalla qualità dei materiali e del procedimento tecnico.

La possibilità di reificazione (di riemersione) degli oggetti – ma anche di luoghi, paesaggi, corpi ecc. – nella nostra esperienza percettiva *a partire* dalle loro immagini può rivelarsi particolarmente congeniale (sebbene più complicata) per quella speciale categoria di realtà che sono le opere d'arte: fatte innanzitutto per essere percepite, ma che, per il fatto stesso di essere oggetti artistici – dunque luogo fisico elettivo di una potenziale epifania iconica<sup>44</sup> – tendiamo istintivamente a identificare con *pure* immagini (o allusive a esse). Tendenza che parrebbe implementata dall'attuale circolazione multimediale, ma che forse proprio in essa può trovare un correttivo.

Le immagini di opere d'arte si possono distinguere in due categorie.

Alla prima appartengono le riproduzioni fotografiche che tendono a includere la corporeità e materialità dell'opera d'arte nella sua interezza, o comunque a indicizzarla in frammento attraverso una ripresa dettagliata: fotografie che non escludono dall'inquadratura la cornice di un dipinto, che mantengono al loro interno alcuni dati utili per valutare le dimensioni di un'opera, il suo rapporto

<sup>44</sup> «L'immagine non appare forse da nessuna parte tanto vicina alla propria vocazione e alla propria autentica virtualità come nel campo dell'arte, che raccoglie tutte le attività creative intenzionalmente rivolte al trattamento dell'immagine. L'arte riassume in qualche modo tutte le peculiarità delle immagini e condensa nella propria sfera d'esperienza e di rappresentazione tutte le funzioni, altrimenti frammentarie e parziali, pertinenti all'immagine. Tuttavia un'opera d'arte è innanzitutto una semplice realtà materiale, che si aggiunge alle forme naturali o si sovrappone a esse» (Wunenburger [1997]: 393).



con lo spazio, con lo spettatore; immagini ravvicinate, che mettono in evidenza le accidentalità e le caratteristiche di lavorazione di una superficie o di un volume (il *ductus* delle pennellate, la traccia degli scalpelli, le condizioni del supporto), mantenendo però una qualità di visione *naturale* (non, cioè, macrofotografie con ingrandimenti che superino le possibilità fisiologiche dell'occhio umano, finendo per astrarre visivamente la materia stessa dal suo corpo formale complessivo) (Laskaris [2015]: 63-65).

Nella seconda categoria andranno invece tutte le immagini che tendono a non esibire, esplicitare, valorizzare la consistenza fisica di un'opera d'arte, la sua realtà di manufatto, di oggetto, ma al contrario a obliterarla, esaltando la sua sola qualità di portatrice di un'immagine: sono le foto perfettamente rifilate di quadri e dipinti, privi di qualsiasi incorniciatura, decontestualizzati, ridotti a una a-dimensionalità visiva, puramente iconica. Ciò vale anche per le riprese fotografiche di architetture; meno facilmente, forse, per le sculture, dovendo fare i conti con la naturale invadenza plastica e immersività spaziale e atmosferica dell'oggetto tridimensionale; ma accorte tecniche di inquadratura, illuminazione, messa a fuoco consentono di controllare o limitare gli effetti di disturbo del dato materiale nella percezione formale dell'opera.

Nella prima categoria fotografica le opere d'arte sono intese come oggetti, che inglobano in sé l'immagine (codificabili percettivamente anche in base a funzione e tipologia tecnica: piccolo quadro devozionale o grande pala d'altare, affresco su una volta, mosaico pavimentale, bronzetto, colosso in pietra, rilievo architettonico, ecc.), nella seconda solo come immagini (codificate in base al soggetto: volti, paesaggi, nature morte, scene storiche, composizioni astratte, figure geometriche, monocromi, motivi ornamentali ecc.); le prime sono fotografie di oggetti (di manufatti, di artefatti), le seconde sono repliche multimediali di immagini.

È una distinzione forse sottile, ma molto importante a livello di educazione dello sguardo (per esempio negli studi di storia dell'arte), dato che per decenni nella riproduzione fotografica e

nell'illustrazione di manuali e testi dedicati all'arte si è imposta con netta prevalenza la seconda categoria sulla prima.

Proprio la grande libertà e democratizzazione delle riprese fotografiche di opere d'arte, musealizzate e non, dell'attuale civiltà digitale potrebbe invece (paradossalmente) costituire un antidoto a questa cultura visiva dominante, rimuovendo ostacoli e rigidità tradizionali e liberando uno sguardo vincolato a radicati modelli di rappresentazione (e ricezione) visiva dell'arte.

Inquadrature sghembe e scorrette, zoom spericolati, moltiplicazioni parossistiche di dettagli e scatti, anche imprecisi, riprese da varie angolazioni e distanze, inclusioni di altri oggetti o persone nell'inquadratura (perfino i vituperati selfie)<sup>45</sup> possono, infatti, contribuire a fissare in immagine un'esperienza *percettiva* per nulla virtuale dell'opera d'arte: la varietà dell'approccio anche fisico a essa, testimoniata dalla varietà delle tracce visive di tale esperienza. Certo molto frequentemente l'attenzione per l'oggetto artistico è distratta e dislocata dall'attenzione rivolta al gesto che si sta compiendo (di solito velocemente) per inquadrarlo, fotografarlo, archivarlo, *condividerlo*; spesso si delega alla funzionalità meccanica e tecnologica (e alla fortissima condensazione temporale) di un clic l'esperienza diretta e intima dello sguardo, ma altrettanto spesso i due aspetti – meccanicità gestuale e acuirsi dell'attenzione visiva – si sommano, in un connubio fecondo.

L'interazione attiva e passiva pressoché continua e comunque massiva con le opere d'arte attraverso le loro immagini comporta lo svilupparsi di certe abitudini e aspettative visive. Le opere d'arte *iconizzate* sono, paradossalmente, dappertutto e nello stesso tempo da nessuna parte – l'accessibilità multimediale universale e immediata in immagine disloca in un altrove topograficamente e temporalmente sfumato la presenza fisicamente

<sup>45</sup> «Plotoni di turisti che "armati" di cellulari si scattano *selfie* davanti a monumenti intesi solo come fondali e testimonianze del loro essere stati lì [...] modo di fotografare compulsivo, pensato per creare immagini usa-e-getta da condividere immediatamente» (Foschi [2016]: 39).

attingibile dell'origine di quell'immagine; si possono trattenere e possedere in tanti modi diversi – un aspetto importante è la particolare *malleabilità* di queste immagini: non sono “semplicemente” belle forme da assumere come tali, incorniciare e appendere a una parete (come cartoline o poster), ma sono veicoli di bellezza tascabili e potenzialmente rielaborabili; esse diventano *non-oggetti*, fatti per una percezione non diretta, ma infinitamente mediata; sono impalpabili superfici (o forse meglio schermi) attraverso cui si esperisce un contenuto formale artistico; possono essere più facilmente tradotte in altre immagini che in parole.

Quest'ultimo punto è significativo.

Può trattarsi di una questione di preparazione culturale o tecnica più generale – quanto siamo in grado di descrivere qualcosa? Come descriveremo un'opera d'arte? –, ma è soprattutto il segno di una separazione sempre più netta tra parola e immagine, tra due stili di pensiero, tra due linguaggi espressivi e ricettivi, tra due modalità di esperire ed esprimere il mondo, che convivono nel nostro orizzonte, innanzi tutto visivo.

Partendo da questi presupposti, una moderna disciplina dedicata all'«antropologia delle immagini» deve poter (e saper) sfruttare, anziché lamentare, reprimere o condannare come invasiva e culturalmente inaridente, l'intima consuetudine della società attuale con le immagini fotografiche multimediali, con la loro fluida, capillare e interattiva (altro termine-chiave del tempo presente) modalità produttiva, ricettiva, comunicativa, sollecitando, semmai, un'interazione più consapevole, integrando in essa la parola, il discorso, non come atto esteriore, secondario, accessorio, o alternativo e in definitiva astratto *dal vedere*, ma come risposta consequenziale all'esperienza percettiva mediata dalle immagini.

Le immagini stesse, infatti, possono *narrare* la percezione (in quanto loro contenuto) e possono *essere narrate* in quanto obiettivi di percezione, e ricondurre, così, all'esperienza percettiva/narrativa di oggetti, materie, corpi, gesti, realtà. In tal senso, proprio l'arte come *corpo formale* nella sua integrità, non solo come immagine riportata su/in, veicolata da, o suggerita tramite esso, è nar-

razione possibile. L'arte, che nella sua materialità fisica nasce per essere percepita, guardata, pensata, comunicata, descritta, anche riprodotta e multi-medializzata, può contribuire a riattivare il cortocircuito creativo tra parola e immagine come esperienza basilare – non elitaria, circoscritta o standardizzata, ma fondativa, libera, personale – in qualsiasi atto di percezione del mondo. Atto di percezione che è già atto creativo<sup>46</sup>.

#### BIBLIOGRAFIA

- Barthes, R., 1980: *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2003.
- Baudrillard, J., 1998: *È l'oggetto che vi pensa*, Pagine d'Arte, Aprica Capriasca (CH), 2004.
- Belting, H., 2005: *Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia*, in Pinotti, A., Somaini, A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano, 2009, pp. 73-98.
- Belting, H., 2011: *Antropologia delle immagini*, edizione italiana a cura di S. Incardona, Carocci, Roma, 2013.
- Benjamin, W., 1935-1936: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma, 2012.
- Bright, S., 2017: *Feast for the eyes. The story of food in photography*, Aperture, New York.
- Calabrese, O., 2012: *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, La casa Usher, Firenze-Lucca.
- Censi, R., 2014: *Copie originali. Iperrealismi tra pittura e cinema*, Johan & Levi, Truccazzano.
- Ceserani, R., 2011: *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Chéroux, C., 2003: *L'errore fotografico. Una breve storia*, Einaudi, Torino, 2009.
- Cinotti, M., 1983: *Canestro di frutta [Canestra, Cesto di frutta]*, in Cinotti, M. (a cura di),

<sup>46</sup> Sull'importanza delle opere d'arte per valorizzare l'esperienza percettiva della realtà, non scindendola dalla fase di comunicazione del percepito, cfr. ex. Laskaris (2017).

- Michelangelo Merisi detto il Caravaggio: tutte le opere*, Poligrafiche Bolis, Bergamo, pp. 464-466.
- Clair, J., 2007: *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*, Skira, Milano, 2008.
- Clair, J., 2011: *L'inverno della cultura*, Skira, Milano, 2011.
- Cottino, A. (a cura di), 1995: *La natura morta al tempo di Caravaggio*, catalogo della mostra (Roma, 1995), Electa, Napoli.
- Curti, F., 2017: *Rivalità di botteghe, rivalità di pittori: un'ipotesi per la nascita dell'inimicizia tra Caravaggio, Giovanni Baglione e Tommaso Salini*, in Vodret, R. (a cura di), *Dentro Caravaggio*, catalogo della mostra (Milano, 2017-2018), Skira, Milano, pp. 269-275.
- Desideri, F., 2018: *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*, Morcelliana, Brescia.
- Didi-Huberman, G., 2008: *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.
- Ebert-Schifferer, S., 1998: *La natura morta: storia, forme, significati*, Jaca Book, Milano, 1999.
- Elkins, J., 1995: *La storia dell'arte e le immagini che arte non sono*, in Pinotti, A., Somaini, A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano, 2009, pp. 155-205.
- Falcinelli, R., 2011: *Guardare Pensare Progettare. Neuroscienze per il design*, Stampa Alternativa & Graffiti, Viterbo.
- Focillon, H., 1939: *Vie des formes, suivie de l'Eloge de la Main*, Alcan, Paris.
- Foschi, G., 2016: *Le fotografie del silenzio. Forme inquiete del vedere*, Mimesis, Milano-Udine.
- Fumaroli, M., 2009: *Natura morta, Stilleven, Vanitas e Trompe-l'oeil. Le avventure moderne dell'antica mimesis*, in Giusti, A. (a cura di), *Inganni ad arte. Meraviglie del trompe-l'oeil dall'antichità al contemporaneo*, catalogo della mostra (Firenze, 2009-2010), Mandragora, Firenze, pp. 47-63.
- Kemp, M., 1992: *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Giunti, Firenze, 2005.
- Laskaris, C.Z., 2015: *Immagini vs oggetti: il caso delle opere d'arte*, "Quaderni Borromaici. Saggi studi proposte" 2, pp. 51-65.
- Laskaris, C.Z., 2017: *Grammatiche della percezione*, Mimesis, Milano-Udine.
- Marra, C., 2006: *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano.
- Montanari, T., Trione, V., 2017: *Contro le mostre*, Einaudi, Torino.
- Morandotti, A., 2012: *Caravaggio e Milano. La Canestra dell'Ambrosiana*, Scalpendi, Milano.
- Paliaga, F., 2011: *Il giovane Caravaggio nella bottega di Giuseppe Cesari: una fonte trascurata e le vicende della Caraffa di fiori*, in Carofano, P. (a cura di), *Atti della giornata di studi: Francesco Maria del Monte e Caravaggio: Roma, Siena, Bologna, opera, biografia, documenti*, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera, pp. 67-98.
- Papi, G., 2016: *Caravaggio a Roma: i primi dipinti di figura e "natura in posa"*, in Coliva, A., Doti, D. (a cura di), *L'origine della natura morta in Italia: Caravaggio e il Maestro di Hartford*, catalogo della mostra (Roma, 2016-2017), Skira, Milano, pp. 105-113.
- Petrosino, S., 2012: *Lo stupore*, Interlinea, Novara.
- Pinotti, A., Somaini, A., 2016: *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino.
- Platt, V., Squire, M. (a cura di), 2017: *The Frame in Classical Art*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Ridolfi, R., Zuccari, A., 2017: *I primi anni di Caravaggio a Roma*, in Vodret, R. (a cura di), *Dentro Caravaggio*, catalogo della mostra (Milano, 2017-2018), Skira, Milano, pp. 249-260.
- Rosci, M., 1982: *La natura morta*, in Zeri, F. (a cura di), *Situazioni momenti indagati, IV: Forme e modelli, Storia dell'arte in Italia*, parte terza, Einaudi, Torino, pp. 83-113.
- Schmitt, J.-C., 2002: *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Gallimard, Paris.
- Sontag, S., 1977: *Nella grotta di Platone*, in *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, 2004.

- Sterling, C., 1985: *La nature morte de l'antiquité au XXe siècle*, Macula, Paris.
- Terzaghi, M.C., 2004: *Per la Canestra e Federico Borromeo a Roma*, "Studia Borromaica" 18, pp. 263-293.
- Terzaghi, M.C., 2006: *Caravaggio. Canestra di frutta*, in Caramel, L., Coppa, S. (a cura di), *Pinacoteca Ambrosiana, II: Dipinti dalla metà del Cinquecento al Seicento*, Electa, Milano, pp. 105-110.
- Terzaghi, M.C., 2016: *Canestra di frutta*, in Coliva, A., Dotti, D. (a cura di), *L'origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford*, catalogo della mostra (Roma, 2016-2017), Skira, Milano, pp. 220-221.
- Verdi, O., 2017: *Le prime tracce di Caravaggio a Roma: dalla bottega di Lorenzo Carli al palazzo del cardinal Del Monte*, in Vodret, R. (a cura di), *Dentro Caravaggio*, catalogo della mostra (Milano, 2017-2018), Skira, Milano, pp. 261-268.
- Wunenburger, J.-J., 1997: *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino, 1999.