

**Mirko Orlando**

**FOTOGRAFIA E RICERCA SOCIALE.  
LA DIGITALIZZAZIONE DELLE IMMAGINI  
TRA APOCALITTICI E INTEGRATI**

Tra i documenti che lo storico, il sociologo o l'antropologo possono utilizzare come fonte delle loro ricerche, un posto privilegiato è occupato certamente dal materiale fotografico. Fin dalla sua nascita, la fotografia si è immediatamente imposta come una tecnologia fondamentale nell'universo della ricerca scientifica e sociale, ed è proprio la sua funzione di sostegno al sapere che è stata prontamente promossa da Arago il giorno della presentazione del brevetto di Daguerre al pubblico parigino<sup>1</sup>.

Credo si possa affermare che l'intera struttura sperimentale, così come l'ha elaborata il pensiero occidentale, si possa comprendere mediante le metafore visive che fanno del regime scopico l'ambiente più familiare alla ricerca scientifica. In più occasioni è stato del resto ricordato come l'*histor*, in quanto custode della memoria sociale, derivi il suo nome dalla radice *id*, che rinvia a sua volta al termine vedere, poiché colui che scrive la storia, e la tramanda ai posteri, è legittimato a farlo proprio perché

---

<sup>1</sup> Per una lettura dell'intervento di F. Arago del 1839, si rimanda all'appendice del testo di D. Mormorio, *Un'altra lontananza: l'Occidente e il rifugio della fotografia*, Sellerio, Palermo 1997.

testimone, perché anzitutto presente con lo sguardo nei luoghi di cui riporta le vicende. Ha ragione Merleau-Ponty quando in *Le visible et l'invisible* scrive:

Se si ricostruisce il modo in cui le nostre esperienze dipendono le une dalle altre secondo il loro senso più proprio, e se, per meglio mettere a nudo i rapporti essenziali di dipendenza, si tenta di romperli in pensiero, ci si accorge che tutto ciò che per noi si chiama pensiero esige quella distanza da sé, quella apertura iniziale che per noi è rappresentata dal campo visivo. [Merleau-Ponty, 1964]

Tuttavia la fiducia nel regime scopico della visione è stata, almeno qui da noi, troppo spesso cieca ai suoi stessi limiti, ed è in ragione di questa cecità che da un lato si è affermato, ad un livello sociale, il mito delle immagini analogiche in grado di simulare la visione dal vero, e dall'altro, ad un livello più ristretto e attento alle esigenze sperimentali, si è creata la sfiducia radicale in qualsiasi tecnologia della simulazione sensoriale, e di lì nell'intero campo dell'empiria. L'immagine fotografica (come perfetta sintesi del desiderio di cogliere la realtà senza deformazioni) è certamente, prima ancora che un documento visivo, un modo di pensare l'intero rapporto con l'*epistème* che la cultura occidentale ha col tempo elaborato, almeno a partire dalla Grecia del V sec. a. C., allorché comincia la storia del nostro realismo iconico. Perciò, se come scrive G. Anders «il mezzo fotografia è di per sé tanto degno di fede, tanto oggettivo, che può assorbire più falsità, può permettersi più bugie di

qualsiasi altro mezzo preesistente» [Anders, 1956], ci sembrano sicuramente eccedenti le parole di R. Namias apparse su «*Progresso fotografico*» nel settembre del 1905, quando annota non privo di un eccessivo entusiasmo:

Se la descrizione scritta può sorprendere per la sua efficacia, nulla può dare il convincimento e una visione per quanto minima dell'avvenimento qualunque esso sia, come una fotografia ben eseguita. È questo un vero documento, al quale quando gli archivi fotografici saranno organizzati, i posteri potranno ricorrere per impararvi non la storia narrata, che si può sempre ritenere in tutto o in parte non vera od esagerata, ma la storia figurata che non mente perché è la luce che l'ha scritta sulla lastra fotografica. [Namias, 1905]

Queste affermazioni si sostengono anzitutto sulle parole di Daguerre, quando nel presentare il suo brevetto dichiarò senza esitazioni:

Il dagherrotipo non è uno strumento che serve semplicemente a disegnare la natura [...], le offre il potere di riprodurre se stessa. [Daguerre, cit. in Krauss, 1990]

In effetti la questione non riguardava l'assimilazione del dispositivo all'occhio umano, o per lo meno non soltanto, perché ciò che davvero li differenziava era l'automaticità meccanica del primo, ed è proprio questa ad aver difeso il mito dell'attendibilità fotografica. Sappiamo tutti che una macchina fotografica mima il processo ottico, non quello visivo – che coinvolge nella determinazione definitiva dell'immagine le correzioni apportate dal cervello –, e che dunque il vedere dell'obbiettivo non è

affatto riconducibile alle logiche della visione dal vero, ma proprio questa distanza, proprio questa estromissione delle facoltà cognitive, permette alla tecnologia fotografica di rendersi più disponibile dell'osservazione diretta all'indagine scientifica. Daguerre la oppone al disegnare la natura, ma noi potremmo opporla al vedere la natura, dal momento che la macchina fotografica non vede affatto, bensì registra, e la differenza è tutt'altro che marginale. Ovviamente non vogliamo semplicemente ricordare che la visione è relativa ad immagini in movimento, quindi declinabili, e che invece i documenti fotografici restano nel tempo, e possono dunque essere archiviati, quanto piuttosto porre l'accento sul carattere misantropico di ogni tecnologia.

Del resto il pensiero scientifico si è da tempo abituato a concepire la presenza umana come fattore intrattabile di cui ci si auspica l'abrogazione, per cui l'armamentario a disposizione della scienza, è sperimentalmente più affidabile quanto più riduca la possibilità dello sperimentatore di influenzarne il funzionamento. Tuttavia, almeno a partire dalle scoperte di W. Heisenberg, è impensabile rimuovere dal discorso teorico l'interazione inalienabile tra osservatore ed oggetto osservato, ragione per cui è sempre più necessaria una riflessione ermeneutica sul paradigma visuale. L'eminente fisico tedesco, premio Nobel nel 1932, scoprì che in linea di principio non è possibile eludere gli

effetti che la stessa osservazione provoca sull'ambiente sperimentale, e anche se le sue analisi scaturiscono dal dominio della meccanica quantistica, ci siamo da tempo abituati a farne patrimonio irrinunciabile delle scienze sociali.

L'immenso patrimonio fotografico di cui disponiamo costituisce pertanto una fonte assai fragile e rischiosa di dati per il ricercatore, ma non per questo marginale nell'ambito di una corretta metodologia progettuale e analitica. Credo che, perché si possa riformulare su basi convincenti una solida riflessione sul carattere ausiliare del mezzo fotografico per le ricerche sociologiche, sia necessario depurare l'orizzonte scopico delle implicazioni positivistiche che lo hanno accompagnato nel secolo scorso, e scremarlo, in egual misura, delle accuse di mendacità di cui in più riprese è stato bersaglio, arginandole a specifiche strategie visuali senza farne bagaglio proprio dell'ontologia del mezzo.

È all'interno di questa cornice che negli ultimi anni si è riaperto, grazie alla venuta della tecnologia digitale, il dibattito sulle ragioni teoriche e tecniche della ricerca visuale in campo sociale, giacché, se la documentazione fotografica si è col tempo dimostrata uno strumento essenziale per la comprensione delle dinamiche sociali, storiche, politiche o antropologiche, i medesimi vantaggi debbono potersi ricavare dalla sua

moderna trasformazione digitale. Ovviamente, parafrasando il titolo di un noto saggio di Umberto Eco del 1964, la critica si è divisa tra *apocalittici* e *integrati* e, per quanto questa opposizione appaia oggi del tutto superata, è ad ogni modo comprensibile, poiché ogni cambiamento tecnologico corrisponde ad una necessaria rivisitazione dell'intero impianto teorico che si è venuto a costruire attorno ad un mezzo e, oltre a ciò, il funzionamento di una tecnologia ausiliaria alla ricerca è parte integrante della validità metodologica di una disciplina.

In proposito sono stati versati fiumi di parole, ma tutto sommato si arriva presto alla conclusione che poco o nulla sembra essere cambiato. Eppure è chiaro che ogni nuovo medium modifica profondamente non soltanto la natura dei media circostanti, o quella del medium che inevitabilmente ha soppiantato, ma anche le modalità interattive che legano l'individuo all'universo mediale. Con tutte le legittime resistenze nei riguardi dell'opera di Marshall McLuhan<sup>2</sup>, non si può non accettare l'idea che i mass media intervengano a modificare il rapporto uomo-mondo ad una profondità tale che entrambi, al seguito dell'introduzione di un medium, non siano più ciò che erano prima. Se si ha dunque l'impressione che il dibattito sia poco dinamico, è perché si è mosso su

---

<sup>2</sup> Ci riferiamo in modo particolare ai testi *The Gutenberg Galaxy* e *Understanding Media*.

un terreno assai antico, quando non antiquato. Anzi, proprio perché si è scelto di non attingere dall'antico, si è infine giunti ad essere antiquati, riportando in auge una disputa che altrimenti pareva essersi esaurita. Vera o falsa? Questa è la domanda che si è ripresentata all'orecchio dei critici non appena la tecnologia digitale ha scosso il mondo della fotografia, la stessa identica domanda che ci si è posti fin dall'alba dell'invenzione di Daguerre. La domanda potrebbe esser posta altrimenti: indice o icona? Senza con ciò aggiungere o sottrarre nulla a quanto già detto. Ironicamente l'intera questione, oltre che antiquata, poteva altresì esser morta in partenza, poiché nata nello stesso momento in cui vennero a vacillare gli assiomi su cui voleva poggiarsi. Chiedersi se una fotografia è in grado di ricalcare il mondo con assoluta obbiettività presuppone una prima e originaria fiducia nell'obbiettività stessa, cioè la fede in una concezione dell'esperienza che già sul finire dell'Ottocento era fortemente in crisi. Gli slanci e gli ottimismo caratteristici del Positivismo erano stati frenati già molto prima che gli studiosi di fotografia cominciassero ad interrogarsi con dovuta diligenza sul problema dell'iconicità fotografica o sulla sua natura di indice.

Se il mondo perde la sua obbiettività o, meglio, nasconde all'uomo la possibilità di farsi cogliere come realtà oggettiva, ultima e incontrovertibile, allora l'intera questione dell'iconicità fotografica

diventa ridicola, poiché già il mondo nel suo immediato apparirci è, prima ancora delle sue immagini, un'icona.

Ciononostante la questione non è del tutto marginale, dal momento che da un punto di vista culturale ciò che riveste importanza non è tanto il fatto che si possa essere o meno obbiettivi riguardo un dato fenomeno, ma la credenza nelle proprie argomentazioni che via via, nell'arco della storia culturale di un gruppo, influenza le strategie relazionali tra i singoli e tra i singoli ed i prodotti medialti di cui anche la fotografia fa parte. Infatti, nonostante ciò che chiamiamo realtà sia infine una costruzione del nostro intelletto, e non un oggetto esterno su cui poter semplicemente posare lo sguardo, i nostri atteggiamenti quotidiani continuano ad esprimersi come se questo assunto non sia affatto evidente, e proprio perché di fatto si situa questa omissione tra sé e il proprio atteggiamento, possiamo dire che la realtà ancora esiste, per lo meno in qualche sua parte, nel normale svolgimento della vita. Questa presa di coscienza è tutt'altro che innocua, o priva di implicazioni, poiché traccia la direzione delle nostre argomentazioni. Se infatti la questione non è più relativa al grado di realtà di un dato processo, ma alla sua sedimentazione all'interno delle strategie relazionali di un singolo soggetto o di un gruppo, allora non sarà più l'analisi ontogenetica del segno a darci le risposte che cerchiamo, ma quella filogenetica relativa allo sviluppo



culturale di una certa categoria di segni. Non come si produce un segno, ma come funziona l'immagine che si ottiene, cioè in che modo essa può venir decodificata in un preciso contesto culturale. Ovviamente, perché una cultura elabori strategie analitiche efficienti, è necessaria una prima conoscenza dei processi produttivi che portano il segno a designare qualcosa, ma questa conoscenza non fornisce di per sé una soluzione, quanto semmai un sollecito ad una ricerca che avrà il compito di chiarire, una volta compresi questi meccanismi, la loro influenza sull'attività percettiva.

Per queste ragioni le attente riflessioni di Flusser, Mitchell o Mirzoeff, pur nella loro mirabile acuità, non possono in alcun modo sostenere un valido discorso intorno alla funzione socioculturale della fotografia<sup>3</sup>. Il rapporto immagine-impronta, trasformatosi nella dicotomia immagine-codifica, è per il ricercatore una riforma trascurabile, giacché la codifica in questione altro non è che la simulazione digitale di una tecnologia dell'impronta. Al contrario di quanto più volte è emerso nei dibattiti incentrati sul problema della digitalizzazione del patrimonio storico e

---

<sup>3</sup> Ci stiamo riferendo all'indagine di autori che individuano nella tecnologia digitale la fine della condizione di base, secondo cui si può propriamente parlare di fotografia, che qualcosa debba trovarsi di fronte all'obiettivo. Secondo queste ricerche, il processo di codifica digitale che trasforma in informazione la carica elettrica del sensore (CMOS, CCD) non può in alcun modo essere affine alla tecnologia dell'impronta diretta su cui si fondava invece la fotografia analogica.

culturale, la riforma digitale (poiché come giustamente chiarisce C. Marra<sup>4</sup>, di riforma si può parlare, piuttosto che di rivoluzione) offre non pochi vantaggi al ricercatore che voglia fondare le sue ricerche sui documenti visivi, se non altro per la maggiore presenza di informazioni utili (quali l'ora, il diaframma utilizzato, il tempo di scatto, il profilo colore, etc.) nei file *raw*, piuttosto che sulle vecchie pellicole di celluloido.

Per quanto riguarda invece la maggior disponibilità delle tecnologie digitali al fotoritocco, e quindi alla costruzione di un falso storico, è evidente quanto questa attitudine sia stata nella storia patrimonio condiviso con la fotografia analogica, nonostante il grado di complessità, debitamente ridotto nel caso della fotografia digitale, contribuisca indubbiamente al rafforzamento di quel regime del sospetto che ormai caratterizza ogni riflessione sui documenti visivi. Sembrerebbe dunque, con le dovute cautele, che l'orizzonte del fotografico sia tutt'altro che in crisi ed anzi abbia finito con l'assolvere, meglio di un tempo, la sua originaria funzione documentale (che nel frattempo, mediante la

---

<sup>4</sup> Cfr. C. Marra, *L'immagine infedele*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

digitalizzazione delle immagini, si è potuta sviluppare in rete con effetti archivistici non sottovalutabili<sup>5</sup>).

Ciononostante, l'aria che si respira non è la stessa e la fotografia digitale, per quanto abile nel restituire i rapporti omotetici tra realtà e figurazione, è altra cosa rispetto a quella analogica, in modo particolare se a guardarla è l'occhio della sociologia. Le infinite metafore volte a creare un parallelismo inviolabile tra immagine analogica e finestra hanno finito con il farci dimenticare la dimensione oggettuale della fotografia, contribuendo in questo modo alla sua confusa definibilità teorica. In ogni caso, al di là di cosa dia a vedere, «ciò che noi vediamo non è lei» [Barthes, 1980], scriveva Roland Barthes per chiarire la trasparenza del supporto fotografico, perché come del resto uno schermo, una finestra, o uno specchio, anche la fotografia è come se fosse priva di superficie, e pertanto sorda alle riflessioni sulla sua oggettualità. Pur ammettendo le inevitabili anamorfosi, formali o cromatiche, l'esperienza catottrica mi dice che l'icona che io vedo non è un'icona ma un doppio e, come annota Umberto Eco in un suo breve saggio sugli specchi, «questa virtuale duplicazione degli stimoli (che talora funziona come se ci fosse una duplicazione e del mio corpo oggetto, e del mio corpo soggetto che si

---

<sup>5</sup> Per un primo approccio alle problematiche archivistiche si rimanda ai capitoli conclusivi del testo di A. Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine*, Bollati-Boringhieri, Torino 2003.

sdoppia e che si pone di fronte a se stesso), questo furto di immagine, questa tentazione continua di ritenermi un altro, tutto ciò fa dell'esperienza speculare una esperienza assolutamente singolare, sulla soglia tra percezione e significazione. È proprio da questa esperienza di iconismo assoluto che nasce il sogno di un segno che abbia le stesse caratteristiche» [Eco, 1985].

Le immagini nascono così, per fornire al mondo i suoi doppi, ed è per questa ragione che il primo passo mosso verso il segno è stato speso all'insegna dell'analogia. Tuttavia non si comprende la portata del cambiamento promosso dalla tecnologia digitale, se prima non si prende coscienza della centralità dei supporti nel determinare gli usi e le funzioni delle immagini. Credo infatti che la digitalizzazione delle immagini abbia profondamente mutato il loro ruolo all'interno del panorama culturale, per aver messo in discussione non tanto il loro valore documentale, quanto invece la loro stessa collocazione spaziale, derealizzata irrimediabilmente dall'indefinibilità dei supporti.

Troppo spesso si dimentica l'influenza che la fotografia ha esercitato sull'affermazione dei costumi e dell'intero *ethos* sociale, trascurando in questo modo la sua funzione di *attore sociale* piuttosto che meramente documentale. Come ha diligentemente dimostrato Giovanni Fiorentino<sup>6</sup>,

---

<sup>6</sup> Cfr. G. Fiorentino, *L'Ottocento fatto immagine*, Sellerio, Palermo 2007.

l'identità borghese non ci è stata semplicemente tramandata dalla fotografia, ma da essa è stata costruita, provocata, permessa e poi difesa. Gran parte di questa identità si fonda, del resto, sui legami intrafamiliari che il mezzo fotografico ha contribuito a consolidare, fornendo ai singoli un valido sostegno affinché i legami parentali potessero esprimersi con efficacia. Nonostante siano passati molti anni, è nell'ormai celebre analisi di Pierre Bourdieu sulle funzioni sociali di un'arte, quella fotografica, da lui definita *media*, che troviamo gli spunti più interessanti per comprendere da vicino la collocazione del mezzo nel tessuto sociale, perché se, sulla scia di Durkheim, egli scrive, si ammette «che la festa ha la funzione di vivificare e ricreare il gruppo, si comprende bene che la fotografia vi si trovi associata, poiché fornisce il mezzo di solennizzare quei momenti culminanti della vita sociale in cui il gruppo riafferma solennemente la propria unità. [...] Senza dubbio non è casuale che l'ordine secondo cui la fotografia si è introdotta nel rituale delle grandi cerimonie della vita familiare corrisponda all'importanza sociale delle cerimonie stesse» [Bourdieu, 1965]. E ancora, troppo spesso ci si dimentica che la possibilità di sostenere i legami interpersonali, come appunto edificare l'etica familiare, riguarda non soltanto la fotografia come tecnologia della rappresentazione, ma in modo particolare la

---

fotografia come supporto tangibile tramite cui convogliare gli affetti. Per comprendere questo aspetto del fotografico è pertanto necessario definire una sorta di archeologia del mezzo che sia capace, attraverso una disamina del suo processo evolutivo, di far emergere la funzione antropopoietica che da sempre ha svolto.

Eppure si è soliti pensare all'invenzione della fotografia come alla nascita di un nuovo strumento di rappresentazione capace di attivare nuove e mai sperimentate relazioni tra l'uomo e l'immagine, sopravvalutando così la dimensione tecnologica rispetto a quella estetica. Procedendo a ritroso, secondo questa linea analitica, gli storici incontrano gli studi sull'ottica, la camera oscura e le molte sperimentazioni alchemiche sui minerali e più nello specifico sui materiali fotosensibili. Nondimeno, senza il bisogno di elencarli, possiamo ammettere che tutto ciò ancora non ha nulla a che vedere con la fotografia vera e propria. La camera oscura è nata per poter osservare le eclissi solari in sicurezza, e gli studi sui materiali fotosensibili, molto spesso, sono stati effettuati per avvalorare la logica dell'*opus* alchemico. Non è un caso che la storia del fissaggio, cioè dei metodi per fermare il processo di ossidazione dei materiali affinché l'immagine risultante possa essere visionata alla luce, proponga momenti molto poco pregnanti e tutti di poco precedenti l'effettiva nascita della fotografia. Per molto tempo non c'è stato affatto

bisogno di sognare la fotografia perché la si vedeva realizzata in altre forme, con altre tecniche, comunque capaci di restituirci il suo incanto. È infatti scorretto pensare al realismo come al suo carattere fondante ignorandone la dimensione metonimica dovuta alla sua più o meno evidente automaticità. Fotografia non vuol dire ricalcare con precisione la natura, ma fornirle un nuovo corpo, inscrivere in una sua parte, produrre un materiale entro cui essa possa nuovamente incarnarsi per eludere l'azione annichilente del tempo. Una sola immagine analogica sfocata è molto più convincente di mille dipinti dettagliati e perfetti, poiché ad essere pertinente, perché il segno venga scambiato per la sua matrice, non è la dimensione retinica della visione, ma quella contestuale relativa alla compresenza equivalente tra oggetto e immagine. Nella sua *Antropologia delle immagini* H. Belting ha, a più riprese, spiegato quanto la fotografia non possa essere intesa come semplice rappresentazione, per quanto minuziosa ed esatta, ma come un'effigie, un simulacro, un corpo vicario in cui il rappresentato possa nuovamente e continuamente ripresentarsi. Se hanno effetto questi corpi iconici, e se mediante una tecnologia li si potesse animare, allora la vita potrebbe davvero essere doppiata, ed è questo il sogno inconfessato del cinema, il suo segreto, l'ambizione ben colta da Casares in *L'invenzione di Morel*, dove nelle immagini

analogiche, libere di muoversi, ogni uomo trova la sua agognata immortalità.

Come immagine, anche la fotografia è traccia di qualcosa che è altrove, cioè presenta e rende disponibile al soggetto qualcosa che altrimenti non potrebbe esperire, così che anch'essa cede l'assente, lo doppia, ma lo cede in quanto assente, perché se essa c'è è proprio perché il suo modello è indisponibile. «Solamente l'uomo è fotografo. Poiché solamente chi passa, e lo sa, vuole restare» [Debray, 1992], scrive Debray, sottolineando con chiarezza il ruolo assunto dalla deperibilità del corpo nella produzione dell'immagine. Il corpo c'è perché indiscriminabile dal suo non esserci, perché c'è in quanto presente e contemporaneamente assente, cioè o come in immagine, o come in se stesso. Ovviamente la distanza del corpo da sé traccia una traiettoria percorribile soltanto attraverso la materia (che definisce lo spazio pregnante), per cui per comprendere l'immagine occorre partire dall'assenza dei corpi che con essa si elude e dalla presenza di un supporto fisico in cui i soggetti si ritrovino. Ovviamente, il corpo assente è anzitutto il corpo dei defunti, il cadavere che in ogni epoca è stato sottratto alla vista dei suoi cari perché non ne sperimentassero l'orribile metamorfosi biologica, che come ha giustamente sottolineato Remotti, non è una questione meramente biologica, perché essa «viene vissuta dalla società come un sacrilegio,



come un attentato, perché distrugge l'essere umano che essa stessa, mettendo in gioco le proprie energie, aveva costruito e costituito, e su cui aveva impresso il proprio marchio, il proprio modello di umanità» [Remotti, 2006]<sup>7</sup>.

Il corpo assente del defunto, al posto del quale vengono esibite le immagini, è dunque il luogo in cui nasce l'esigenza figurale, il bacino originario di ogni riflessione sul segno. Ma le immagini hanno a loro volta bisogno di un corpo, debbono cioè incarnarsi, e da questo punto di vista il corpo assente del defunto trova il suo sostituto nel corpo iconico del segno.

Così concepisce l'immagine il mondo egizio, che nel culto delle mummie realizza i corpi iconici per servire i defunti, così anche la Grecia antica, i cui *kolossoi*, o la poesia arcaica, come chiarisce J. P. Vernant, non funzionano come una «semplice copia, un ricalco o un analogon» ma come materia «dotata di efficacia» che offre agli spettatori «l'impressione che, attraverso le espressioni evocanti un definito genere di potenza, questa forza particolare si trovi a essere effettivamente mobilizzata, che essa si dispieghi, attraverso la performance del testo

---

<sup>7</sup> Sul rapporto tra fotografia e tanatologia, nonostante l'indubbia pertinenza, non ci soffermeremo in quanto tema già da noi ampiamente trattato in altra sede. Per chi volesse approfondire si rimanda a *Ripartire dagli addii: uno studio sulla fotografia post mortem*, edito da Mjm, o, per un approccio sintetico, a *La fotografia post mortem*, in "Storia e futuro n°24".

poetico» [Vernant, 1990] o del segno visivo. Se però ad un primo stadio i segni, suoni, tracce o figure, condividevano tra loro il dominio magico dell'incarnazione simbolica del proprio referente, successivamente l'affermarsi del regime scopico, nella cultura occidentale, li ha liberati dalla loro omogeneità, e a seguito di questa frattura – già aperta dalla riflessione platonica sull'universo sensibile –, il realismo di cui si carica anche il segno fotografico non rappresenta una scelta estetica, ma un risultato essenziale e automatico dello scambiarsi dei corpi, cioè del loro migrare dalla materia-naturale, alla materia-iconica. La vittoria scopica su altri territori semantici ha ragioni profonde e complesse, che travalicano gli obbiettivi di questo intervento, se non altro perché l'intera vicenda occidentale potrebbe facilmente essere raccontata mediante l'analisi evolutiva delle ragioni del vedere e del loro rapporto con il mondo fenomenico. Ciononostante, per quel che concerne la nostra analisi, ci è sufficiente chiarire quanto il supporto fisico, in cui l'immagine trova la sua forma, sia straordinariamente pregnante, perché è nel supporto che l'immagine si sedimenta ed è sul supporto che le relazioni affettive si direzionano. L'album di famiglia, come cimelio in cui la continuità generazionale trovava la propria collocazione, dunque la propria legittimità, è un oggetto raro che deve essere ben custodito, prezioso e pertanto fragile, cioè qualcosa di cui è necessario aver cura. È questa cura

che permette agli affetti di durare, ossia ad un'identità, quella familiare, di costruirsi la propria mitologia (necessaria perché da semplice affezione, o atteggiamento, diventi un profilo sociale), ed è questa cura che presuppone, inevitabilmente, l'esistenza di un supporto, di un corpo vicario in cui il soggetto possa reincarnarsi. Questo corpo, in cui l'immagine perdura, libera il soggetto dal potere annichilente del tempo, ma allo stesso tempo è un corpo che può nuovamente essere distrutto, e la sua distruttibilità è parte integrante del suo successo sostitutivo, perché il sostituto funziona quando mantiene i tratti di una fondamentale deperibilità, non più legata alle logiche del tempo naturale, ma a quelle della cura interpersonale che così vede coronata la propria responsabilità.

La venuta della tecnologia digitale, per via della sua stessa logica produttiva, ha contribuito in maniera sostanziale al declino dei supporti – poiché migrare da un supporto ad un altro significa negare la natura stessa di ogni possibile superficie –, lasciando l'immagine in qualche modo disincarnata. Una vecchia fotografia, magari anche stampata male, non si limitava a documentare un evento, ma serviva a favorire, coronandoli, i legami interpersonali, aiutava cioè un sentimento a trovare una materia transizionale su cui perdurare. La foto non stampata è un contenuto senza corpo, ricco di informazioni ma privo di una materia solida su cui investire gli affetti.

Perciò, per concludere, possiamo constatare che la tecnologia digitale non ha affatto compromesso la componente informazionale del mezzo, quanto piuttosto la sua sfera relazionale, specialmente in alcuni territori dell'interazione sociale quali la famiglia, e le forme di ritualità funebri o comunque religiose.

## BIBLIOGRAFIA

- Anders G. (1956)  
*Die Antiquiertheit des Menschen Band I: Über die Seele in Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, trad. it. *L'uomo è antiquato Vol. 1: Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Milano, Il Saggiatore, 2003.
- Barthes R. (1980)  
*La chambre claire: note sur la photographie*, trad. it. *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.
- Belting H. (2002)  
*Bild-Anthropologie*, trad. it. *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2011.
- Bourdieu P. (1965)  
*Un art moyen: Essais sur les usages sociaux de la photographie*, trad. it. *Fotografia: usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini; Guaraldi, 1972.
- Debray R. (1992)  
*Vie et mort de l'image*, trad. it. *Vita e morte dell'immagine*, Milano, Il Castoro, 1999.
- Eco U. (1985)  
*Sugli specchi e altri saggi*, Bologna, Bompiani.
- Fiorentino G. (2007)  
*L'Ottocento fatto immagine*, Palermo, Sellerio.
- Flusser V. (2009)  
*Ins Universum der technischen Bilder*, trad. it. *Immagini*, Roma, Fazi, 2009.
- Krauss R. (1990)  
*Le photographique*, trad. it. *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 1996.
- Marra C. (2006)  
*L'immagine infedele: la falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Milano, Bruno Mondadori.
- McLuhan M. (1962)  
*The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, trad. it. *Galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1967.
- McLuhan M. (1964)  
*Understanding Media: The Extensions of Man*, trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

- Merleau-Ponty M. (1964)  
*Le visible et l'invisible*, trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1969.
- Mignemi A. (2003)  
*Lo sguardo e l'immagine*, Torino, Bollati-Boringhieri.
- Mirzoeff N. (1999)  
*An introduction to Visual Culture*, trad. it. *Introduzione alla cultura visuale*, Roma, Meltemi, 2002
- Mitchell W. J. T. (2008)  
*Pictorial Turn*, Palermo, Duepunti.
- Mormorio D. (1997)  
*Un'altra lontananza: l'Occidente e il rifugio della fotografia*, Palermo, Sellerio.
- Namias R. (1905)  
*Le fotografie della guerra russo-giapponese e i reporters-fotografi*, in "Progresso fotografico XIII n° 9".
- Remotti F. (2006)  
*Tanato-metamorfosi*, in *Morte e trasformazione dei corpi: interventi di tanatometamorfosi*, a cura di F. Remotti, Milano, Mondadori.
- Vernant J. P. (1990)  
*Figures, idoles, masques*, trad. it. *Figure, idoli, maschere: il racconto mitico, da simbolo religioso a immagine artistica*, Milano, Il Saggiatore, 2001.