

Spettacolo e Comunicazione

FOTOGRAFIA E CULTURE VISUALI DEL XXI SECOLO

a cura di

ENRICO MENDUNI, LORENZO MARMO

in collaborazione con Giacomo Ravesi



Roma TrE-Press

2018



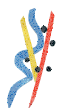
Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo
FILCOSPE

Spettacolo e Comunicazione

2

FOTOGRAFIA E CULTURE VISUALI DEL XXI SECOLO

A cura di ENRICO MENDUNI, LORENZO MARMO
in collaborazione con GIACOMO RAVESI



Roma TrE-Press

2018

Comitato scientifico della collana:

Luca Aversano, Marina Galletti, Raimondo Guarino, Giovanni Guanti,
Edoardo Novelli, Stefania Parigi, Veronica Pravadelli, Mirella Schino, Anna
Lisa Tota, Vito Zagarrìo.

Coordinamento editoriale:

Gruppo di Lavoro *RomaTrE-Press*

Editing:

Matteo Bonfigli

Edizioni: RomaTrE-Press ©

Roma, marzo 2018

ISBN: 978-88-94885-84-2

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International License* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



Immagine di copertina: © Herbert Bayer, *Metamorphosis* (1936)

Indice

ENRICO MENDUNI, LORENZO MARMO, <i>Introduzione</i>	7
--	---

IL PENSIERO FOTOGRAFICO

FRANCESCO CASETTI, <i>La paura della fotografia</i>	13
ANTONIO SOMAINI, <i>Visual Meteorology. Le diverse temperature delle immagini</i>	31
PHILIPPE DUBOIS, <i>La question des régimes de vitesse des images contemporaines (au-delà de l'opposition photographie vs. cinéma)</i>	53
DANIELA ANGELUCCI, <i>«Immaginario malgrado tutto». Note su Didi-Huberman</i>	69
KREŠIMIR PURGAR, <i>A Sign of the Times. Omar Calabrese and the Pictorial Turn</i>	77
FRANCESCO PARISI, <i>Fotografia e scienze della mente. Scenari possibili</i>	85

FOTOGRAFIA E TEORIA DELLE ARTI

RINALDO CENSI, <i>Logica dell'esergo: su alcuni processi iperrealisti</i>	95
GIACOMO RAVESI, <i>Lo sguardo di Medusa. Corpi, scultura, fotografia</i>	107
FLAVIO DE BERNARDINIS, <i>Fotografia/Drammaturgia</i>	115
MARIA IDA CATALANO, <i>Tra la parete e la pagina. L'arte per la fotografia nell'Italia degli anni Trenta</i>	123
MARCELLO WALTER BRUNO, <i>Selfielosophy. I fotografi teorici dell'immagine</i>	133

AVANGUARDIE E AUTORIALITÀ

VALENTINO CATRICALÀ, <i>L'ambiguità del fotografico. Le esperienze fotografiche di Frank B. Gilbreth e Anton Giulio Bragaglia</i>	151
STEFANIA SCHIBECI, <i>La trasformazione del medium fotografico nei primi anni del Novecento: dai Fotogrammen di Moholy-Nagy ai fotogrammi di Franco Grignani, Luigi Veronesi e Bruno Munari</i>	159

MARIE REBECCHI, <i>1929: Film und Foto. Il montaggio dei media</i>	169
GIACOMO DANIELE FRAGAPANE, <i>Le cronologie impure di Paolo Gioli</i>	179

FOTOGRAFIA, TEMPORALITÀ E MEMORIA

ROBERTA AGNESE, <i>Il medium fotografico e la temporalità storica</i>	191
ALICE CATI, <i>Figure dell'assenza. L'immagine privata contro le politiche della sparizione forzata</i>	203
ELIO UGENTI, <i>La pratica fotografica occasionale: dalla dimensione familiare alla condivisione pubblica</i>	217
ILARIA A. DE PASCALIS, <i>Il tempo è fuor di sesto: la riconfigurazione del sé nei video fotografici in time-lapse</i>	227
ALESSANDRA CHIARINI, <i>Modelli di simultaneità nella GIF animata. Il caso Giphoscope</i>	237

LA FOTOGRAFIA E I TERRITORI DELLA MODERNITÀ

MARIA FRANCESCA PIREDDA, <i>Hic sunt leones. Fotografia missionaria e immaginario esotico: l'incontro con l'Altrove</i>	249
MASSIMILIANO COVIELLO, <i>Immaginari e fenomeni migratori nella cultura visuale italiana tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento</i>	259
FEDERICA MUZZARELLI, <i>Il prezzo della modernità. La celebrità fotografica e la nuova immagine del divo di massa</i>	267
RAFFAELE DE BERTI, <i>La fotografia nel racconto d'attualità in «L'Illustrazione» (1929-1930)</i>	277
LUISELLA FARINOTTI, <i>Pensare per immagini: il (foto)amatore come figura della modernità estetica</i>	291
MARCO ANDREANI, <i>Foto-documentari: propaganda, divulgazione e attualità nei supplementi illustrati italiani del dopoguerra</i>	305

FOTOGRAFARE IL CONFLITTO:

DALLA I GUERRA MONDIALE AGLI ANNI DI PIOMBO

LUCA MAZZEI, <i>L'occhio insensibile. Cinema e fotografia durante la prima Campagna di Libia (1911-1913)</i>	323
--	-----

GABRIELE D'AUTILIA, <i>Immagini dall'apocalisse: la «svolta visuale» della Grande Guerra</i>	345
DENIS LOTTI, <i>Rivolgersi agli ossari. Trent'anni di storia patria raccontati dal cinema e dalla fotografia. Dal Carso al Vittoriano e ritorno (1921-1954)</i>	355
ENRICO MENDUNI, <i>Partigiane e figuranti. Una foto di Tino Petrelli nella Milano della Liberazione</i>	369
CHRISTIAN UVA, <i>Fotografia e militanza: note sul dibattito italiano degli anni '70</i>	379

FOTOGRAFIA E CINEMA IN ITALIA

GIULIA BARINI, MARCELLO SEREGNI, <i>Industria ed estetica tra fotografia e cinematografia. Società Anonima Tensi</i>	389
ENRICO BIASIN E HÉLÈNE MITAYNE, <i>Dietro il ritratto fotografico. Fotografia, attorialità e genere nei rotocalchi cinematografici italiani degli anni Trenta</i>	399
ANDREA MARIANI, <i>L'Immagine di ritorno. Gesto, esperienza e medium nelle fotografie di backstage dei Cineguf</i>	413
BARBARA GRESPI, <i>Cinema fotografato. Film neorealisti e cultura fotografica del dopoguerra italiano</i>	421
STEFANIA PARIGI, <i>Michelangelo Antonioni: «Io sono una macchina fotografica»</i>	433

LA CORPOREITÀ DEL MEDIUM

BRUNO ROBERTI, <i>Pasolini: grafie del corpo</i>	443
ORIELLA ESPOSITO, <i>Untitled Film Stills di Cindy Sherman. Evoluzione dello sguardo fotografico tra spazio scenico, costruzione finzionale e dimensione del reale</i>	455
FEDERICA VILLA, <i>Madri mascherate e ritratti di infanzia.</i>	461
KATRIINA HELJAKKA, <i>Bel far niente? Photography as Productive Play in Creative Cultures of the 21st Century</i>	473
ADRIANO D'ALOIA, <i>L'arto fotografico. Estensione e incorporazione nella tecnica e nell'estetica del selfie</i>	479

NEL CONTEMPORANEO

GIOVANNI FIORENTINO, <i>Dalla stereoscopia a Instagram. Origini e destino socio-mediatico della fotografia</i>	493
--	-----

EMANUELE CRESCIMANNO, <i>Il ritorno alla fotografia: cultura visuale dall'analogico al digitale</i>	503
MARCO BERTOZZI, <i>Il culto della fotografia dal diva system al mito del selfie</i>	517
GIACOMO DI FOGGIA, <i>Location of #selfie</i>	527
LORENZO MARMO, <i>Fotografia, aura e atmosfera: l'esperienza filtrata ai tempi di Instagram</i>	537

*I riferimenti iconografici presenti nel testo sono disponibili al blog:
<<https://fotografiaeculturevisuali.wordpress.com/>>.*

Adriano D'Aloia (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)

L'arto fotografico.

Estensione e incorporazione nella tecnica e nell'estetica del selfie

«Queste circostanze e altre simili, senza le quali non esisterebbe l'uomo, non possono far sì che esista, per semplice somma, un solo uomo. L'animazione del corpo non è la giustapposizione delle sue parti, – né consiste d'altronde nella discesa in un automa di uno spirito venuto dal di fuori, la qual cosa presupporrebbe ancora che il corpo non abbia un dentro e un "sé". Siamo in presenza di un corpo umano quando, fra vedente visibile, fra chi tocca e chi è toccato, fra un occhio e l'altro, fra una mano e un'altra mano, avviene una sorta di reincontrarsi, quando si accende la scintilla della percezione sensibile, quando divampa questo fuoco che non cesserà di ardere finché un accidente corporeo non avrà disfatto quel che nessun accidente avrebbe potuto fare...».

(M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, 1960)

1. *Un gesto mediale*

In questo intervento vorrei concentrarmi sul fenomeno del *selfie* facendo leva su alcuni concetti di base mutuati dall'ambito della filosofia della mente, con una focalizzazione su certi aspetti di matrice fenomenologica che coinvolgono il corpo dell'agente – il *selfier* – nell'atto di compiere un «gesto» all'interno di un determinato ambiente. Per ambiente intendo sia lo spazio fisico esteriore che il soggetto abita, perlustra, percepisce e modella nelle sue *affordance* e dunque in funzione delle sue facoltà «interiori», sia lo spazio mediale in cui tale gesto si compie e viene in un secondo momento condiviso, dunque uno spazio sociale per così dire «aumentato».

Adottando questa concezione, che combina la prospettiva ecologica¹ e il paradigma cosiddetto dell'*embodiment*² applicato all'esperienza mediale, il

¹ J.J. GIBSON, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale (NJ) 1979; trad. it. *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Il Mulino, Bologna 1999.

² S. GALLAGHER, D. ZAHAVI, *The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*, Routledge, London 2007; trad. it., *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive*, Raffaello Cortina, Milano 2009; M. JOHNSON, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, The University of Chicago Press, Chicago 1987; G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York 1999; F.J. VARELA, E. ROSCH, E. THOMPSON, *The Embodied Mind. Cognitive Science and*

selfie è da intendere come un'esperienza caratterizzata da un preciso aspetto, ovvero il complesso di azioni compiute dagli arti superiori e dalle estremità corporee del soggetto nel compiere l'atto fotografico: il braccio che si allontana dal busto, la mano che impugna e orienta l'apparecchio, le dita che «premono» sui pulsanti virtuali sul *display*, e poi ancora il braccio che «si ritira» nuovamente verso il corpo, la mano che riorienta l'apparecchio verso il soggetto, le dita che operano sul *display* per applicare filtri, correggere il contrasto e l'illuminazione e o in ogni caso salvare o condividere il prodotto finale di questo atto complesso. Di qui il titolo un po' retorico – l'*arto fotografico* – con un allusivo e pur evidente riferimento a un testo fondamentale della teoria fotografica³, con l'intento di focalizzare l'attenzione sulle implicazioni del *selfie* inteso anzitutto come gesto. Un gesto «autodiretto», cioè indirizzato dall'agente verso se stesso, che sia nella sua concreta esplicitazione nel momento dello scatto, sia nella sua volontaria e visibile inclusione nell'*output* finale, è l'elemento che potrebbe essere assunto come caratteristica specifica e distintiva del *selfie* rispetto ad altre forme di autoritrattistica.

A ben vedere infatti nessuno degli aspetti generalmente invocati per descrivere il *selfie* – l'autoreferenzialità dell'atto, l'istantaneità del processo, l'estensione degli arti, la condivisione dei risultati materiali – può dirsi introdotto dall'avvento del *selfie* nello scenario mediale contemporaneo: l'autoritratto fotografico, l'istantaneità della ripresa, l'allungamento del braccio nello spazio per scattarsi una foto, la pubblicazione sui social media o in un album personale o condiviso, sono aspetti che preesistono al *selfie* e ne prescindono. Se la loro combinazione è certamente un fattore di specificità, la sua significatività dal punto di vista mediale è da imputare alla sua fenomenologia intrinseca.

Per economia e opportunità lascerò dunque da parte questioni di natura psicosociale legate al tema dell'identità (e con esso il narcisismo e il voyeurismo insiti nella pratica del *selfie*), non perché non siano interessanti – anzi sono essenziali – per una piena comprensione del fenomeno. Mi pare però che le ricerche in ambito internazionale e nazionale stiano tuttora indagando, peraltro già con interessanti risultati, le implicazioni psicosociali della rappresentazione del sé⁴. La tesi originale di questo contributo

Human Experience, MIT Press, Cambridge (MA) 1991.

³ P. DUBOIS, *L'acte photographique*, Labor, Bruxelles 1988; trad. it., *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino 2009.

⁴ Mi riferisco per esempio alle ricerche confluite nel recente volume di *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, a cura di F. Villa, Luigi Pellegrini, Cosenza 2012, che pure non includono alcun riferimento al *selfie*. Si vedano inoltre i primi esiti del progetto di ricerca «Selficity» (<<http://selficity.net/#theory>> ultimo accesso 30.03.2016) diretto

consiste nel concepire il *selfie* come un'esperienza mediale composta da due «momenti» compresenti: un'«estensione» del soggetto nell'ambiente circostante (di fatto una sua temporanea appropriazione), e al contempo un'«intensione», un'incorporazione da parte del soggetto delle possibilità offerte dal dispositivo mediale e dallo stesso ambiente.

2. *Estetiche, archetipi, generi e retoriche*

Prima di procedere vale la pena almeno gettare sul tavolo del ragionamento alcuni aspetti rilevanti che emergono da una concezione «gestuale» del *selfie*. Una ricerca ben impostata non dovrebbe infatti ignorare gli archetipi stilistici ed esperienziali del *selfie*, ovvero una sua «archeologia mediale», rispetto all'autoritrattistica pittorica prim'ancora che a quella fotografica. L'identificazione dei tropi e delle convenzioni pre-fotografiche del *selfie* è un'indagine pertinente e necessaria.

Certamente addentrarsi in un'indagine di questo tipo comporterebbe una almeno parziale sospensione del giudizio di valore estetico. L'estetica «a bassa definizione» del *selfie* (per l'uso di camere con sistemi di lenti, per quanto evoluti, non professionali), è anche un'estetica per così dire «del brutto», poiché realizzata in autonomia dal soggetto (che è anche oggetto della fotografia) a partire da una «posa disfunzionale»: il braccio allungato determina un'angolazione e un taglio imprecisi e obliqui. Il braccio stesso non necessariamente resta fuori dal quadro, anzi la sua presenza visibile nella composizione è uno dei tratti caratteristici del *selfie*. (Fig. 1)

2.1 *Proto-selfie*

È vero anche che la distorsione 'dell'immagine', l'estensione dell'arto superiore e la sua presenza in campo sono elementi che si trovano in una ideale storia archetipica da rintracciare nell'arte e nella pittura in particolare. Nella litografia del 1935 di Escher *Mano con sfera riflettente* (interessante che titolo dia risalto non al soggetto dell'opera, bensì agli elementi della

da Lev Manovich: cfr. L. MANOVICH, A. TIFENTALE, *Selficity: Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media*, <http://manovich.net/content/04-projects/081-selficity-exploring/selficity_chapter.pdf> (ultimo accesso 30.03.2016); A. TIFENTALE, *The Selfie: Making sense of the «Masturbation of Self-Image» and the «Virtual Mini-Me»*, <http://d25rsf93iwlmggu.cloudfront.net/downloads/Tifentale_Alise_Selficity.pdf> (ultimo accesso 30.03.2016). Quest'ultimi due articoli contengono una prima rassegna della letteratura sul *selfie* (costituita prevalentemente da brevi contributi non scientifici).

composizione), la struttura compositiva è dominata non tanto dalla faccia dell'artista, riflessa in uno specchio sorretto da una mano, quanto piuttosto dalla mano stessa, dalla sua presa divaricata e distorta, oltre che dall'immagine riflessa del braccio disteso. (Fig. 2)

Il «proto-selfie» pittorico più famoso e antico è forse l'*Autoritratto entro uno specchio convesso* del Parmigianino (1523ca.), dipinto a olio su una superficie stesa su un telaio che riproduceva appunto la forma degli specchi emisferici da barbiere, diffusi all'epoca. L'elemento più interessante è senza dubbio anche in questo caso la mano, poggiata su un piano di fronte allo specchio, dunque in primo piano, oblunga e deforme, protesa, per così dire, nel gesto del *selfie* (anche se in realtà è con l'altra, non visibile, che il pittore impugna i pennelli e 'si ritrae'). (Fig. 3)

Come rileva Tommaso Casini, proprio a partire dalla metà del XVI secolo l'inclusione evidente della mano nel dipinto è la manifestazione di una forte autoconsapevolezza del pittore: «Mostrare la mano [...] per l'artista significa elevarla a strumento simbolico di una nuova coscienza di sé; la mano «diventa il vessillo della auto-rappresentazione, segno di emancipazione culturale e sociale»⁵. Nella figuratizzazione dell'istanza astratta di produzione del testo, per dirla semioticamente, autore empirico e autore implicito si incontrano⁶, generando una scintilla capace di accendere il fuoco dell'interesse.

Come in altri processi di «democratizzazione» della tecnica e di «amatorializzazione» dell'arte, al *selfier* contemporaneo non mancano più i mezzi, ma l'autoconsapevolezza resta un premio da guadagnare... L'intuizione che voglio condividere a partire da questa premessa è che il gesto del *selfie* affondi la propria genealogia nelle forme di rappresentazione pre-moderne, si radichi cioè in certe «strutture antropologiche dell'immaginario» – per usare solo il titolo di un noto libro di Gilbert Durand⁷ – e che questa «archetipologia generale» non sia una questione legata meramente agli oggetti e alle forme della rappresentazione nella loro evoluzione storica, ma anche all'esperienza del fruitore, nella declinazione particolare e specifica che la fattispecie del *selfie* fa corrispondere all'autore.

⁵ T. CASINI, *La mano «parlante» dell'artista*, «Predella», 29, 2011, <http://www.predella.it/archivio/indexebb4.html?option=com_content&view=article&id=167&catid=65&Itemid=94> (ultimo accesso 30.03.2016).

⁶ Per un approccio semiotico all'autoritratto cfr. O. CALABRESE, *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, La casa Usher, Firenze 2010.

⁷ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Allier, Grenoble 1960; trad. it, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari 1972.

2.2 *Mirror selfie*

Dai due esempi illustri che ho citato emerge con chiarezza un nuovo aspetto importante: la necessità di distinguere fra diversi generi del *selfie*. Pur se in modo diverso, in entrambi i casi lo specchio riflette e dunque include nell'immagine l'atto stesso dell'estensione del complesso braccio-mano. Se pensiamo al *selfie* contemporaneo, la presenza dello specchio (o quanto meno della specularità, dell'immagine riflessa) è elemento tipico di un genere preciso: il *mirror selfie*, che si distingue dal *selfie* per così dire «canonico» perché a entrare letteralmente in campo, riflesso nello specchio assieme al braccio e alla mano, è l'apparecchio di ripresa impugnato dal soggetto. (Fig. 4)

Anche l'archetipo di questo genere può essere rintracciato nella storia della ritrattistica pittorica, laddove i pittori rappresentano se stessi entro un sistema di cornici o superfici riflettenti oppure si ritraggono nell'atto di ritrarsi⁸. I modelli iconografici del *selfie* sembrano riformulare in chiave contemporanea quelli già configurati nella storia della pittura (in particolare nel XVII secolo): mani che sorreggono specchi in cui si affaccia il ritrattista (per esempio in un autoritratto di Antoine Steenwinkel), così simili a un *tablet* sul cui *display* il *selfie* può vedere immediatamente l'anteprima della propria «istantanea» (Fig. 5); mani che impugnano e «ostendono» il proprio ritratto (come in un autoritratto di George Jamesone), persino, come spesso nel *mirror selfie*, sovrapponendosi al volto (come nel noto autoritratto «reversibile» di Viktor Vasarely) (Fig. 6). La ritrattistica pittorica è ricca anche di raffigurazioni del rapporto fra braccia distese e mani che impugnano o manipolano utensili od oggetti che sembrano offrire immagini «primordiali» del gesto del *selfie* (la brocca è quasi una macchina fotografica nel *Jolly Toper* di Judith Leyster, il dito indice di Anthony van Dyck sembra voler premere un pulsante nel suo *Autoritratto con un girasole*) (Fig. 7).

È importante sottolineare che nel *mirror selfie* le marche *riflessive* della rappresentazione, quali la «doppia cornice» (lo specchio all'interno del quadro) e la figurazione del mezzo fisico di autorappresentazione (lo smartphone), sono esplicite, già «figurativizzate» e non un allusivo o virtuale rimando al processo di fabbricazione dell'immagine e al suo autore. Tali elementi riflessivi tuttavia non sono specifici del *selfie* quanto invece la rappresentazione del gesto stesso di autorappresentazione: ci appare ora

⁸ In riferimento alla pittura, lo storico dell'arte Victor Stoichita ha ampiamente illustrato la casistica dell'«autore testualizzato». Cfr. V.I. STOICHITA, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Méridiens Klincksieck, Paris 1993; trad. it., *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano 2001, pp. 200-265.

evidente che il *selfie* non è tanto il ritratto di sé stessi, quanto anzitutto il ritratto di sé stessi nell'atto di fotografarsi.

2.3 Dal tratto allo scatto

Devo a questo punto rilevare che la «riflessività intrinseca» del *selfie* non si manifesta esplicitamente soltanto nel genere *mirror*. Anche nel *selfie* «canonico», se realizzato a braccio interamente disteso con un taglio non ravvicinato, la presenza visibile dell'«arto» nel quadro (solitamente l'avambraccio o la spalla, dato che la mano necessariamente resta fuori campo poiché impugna l'apparecchio di ripresa) è un evidente rimando all'«atto». Il *selfie* è dunque un'operazione sempre e comunque autoriflessiva, in cui autorappresentazione e rappresentazione del gesto sono compresenti e inscindibili. Il *selfie*, a qualsiasi genere sia riconducibile, come ho detto non è mai (solo) una foto, bensì sempre la foto di un gesto fotografico.

In quanto testimonianza del movimento fisico del soggetto nello spazio, il *selfie* realizza la propria «opacità mediale» su un piano che coinvolge in modo diretto e complesso la corporeità del soggetto: il *selfie* può essere allora pensato come un'esperienza non necessariamente deterministica e riduttiva rispetto alla pittura, come affermano invece alcune letture che vedono nel passaggio dal «tratto» (il gesto estensivo dell'arto del pittore per muovere il pennello sulla tela) allo «scatto» (la riduzione della distanza fra mano, utensile e superficie) un fattore di degradazione esperienziale:

«[D]opo che la riproducibilità tecnica ha sancito un sostanziale avviamento del gesto del tratto con quello dello scatto, la motricità del gesto all'interno dello spazio autoritrattistico neomediale ha assunto, per lo più, connotazioni altamente meccaniche, che hanno a che vedere con l'automazione del clic, con il trascinarsi del mouse, o con le forme di interazione tra manualità e interfacce grafiche rese possibili dai dispositivi *touchscreen*»⁹.

L'ampiezza del raggio di movimento fisico del *selfie* rimedia al depauperamento del gesto (auto)rappresentazionale imputabile alla riduzione della distanza spaziale fra il corpo del soggetto (pittore/*selfier*) e il corpo della superficie (tela/*touchscreen*) e alla distanza temporale fra il momento della posa e l'istante dello scatto. In contrasto allo «schiacciamento» spazio-temporale derivante dalla meccanizzazione e riproducibilità tecnica dell'autoritratto fotografico contemporaneo, il *selfie* è un «gesto ampio» che configura un

⁹ L. DONGHI, *Gesto*, in *Vite impersonali*, a cura di Villa, cit., p. 76-77.

ridistanziamento, una «ri-articolazione» dello spazio e del tempo realizzata fisicamente dal «dispositivo umano» tutt'altro che «inerte».

3. *Estensione-intensione*

È il momento di approfondire l'idea che il gesto mediale del *selfie* possa descrivere la dinamica di «estroflessione» e «introflessione» – «estensione-intensione» – che ipotizzo come caratteristica peculiare dell'esperienza mediale contemporanea (e dunque innovare il modo in cui la studiamo).

Fenomenologicamente, nel *selfie* abbiamo l'elisione non solo della segregazione spaziale tra il soggetto fotografante e il dispositivo di ripresa (oltre che l'annullamento della dilazione temporale fra la messa in posa del soggetto e il momento dello scatto), ma anche la riduzione della separazione ontologica fra il soggetto fotografante e il soggetto fotografato. Il complesso braccio-mano che si estende nello spazio ai limiti dello spazio peripersonale e raggiunge una posizione «altra» pur senza staccarsi dal corpo e pur senza realizzare ontologicamente tale «alterità» (se non persino «alterazione») determina una configurazione chiasmatica, in cui lo stesso soggetto è sé e altro, occupa di fatto due posti diversi e non solo due ruoli diversi.

3.1 *Protesi e narcosi*

Il primo momento di questo gesto «composito» è dunque l'estensione: l'arto che si protende e la mano che impugna l'apparecchio si distanziano dal corpo in modo da guadagnare una «giusta» distanza, in modo che il corpo rientri nel campo di ripresa (è evidente l'adattamento della tecnologia a questo nuovo bisogno, nel momento in cui nei dispositivi *smart* viene introdotta la fotocamera anteriore, che consente non solo di non dover torcere il polso, ma anche di vedersi e dunque vedere un'anteprima istantanea del *selfie*). L'estensione del complesso arto-mano-apparecchio può essere concepita come una concretizzazione letterale della funzione protesica dei media così come descritta da Marshall McLuhan – i media come estensioni tecnologiche dei sensi o persino del sistema nervoso: i mezzi di comunicazione elettronici sono strumenti usati per estendere il raggio e gli scopi del corpo umano (il sottotitolo in lingua originale di *Understanding media* non a caso è *Le estensioni del uomo*).

Tuttavia come sappiamo McLuhan rileva contestualmente all'estensione una auto-amputazione della funzione cognitiva che la nuova tecnologia va

a estendere, imponendo «nuovi rapporti e nuovi equilibri tra gli altri organi e le altre estensioni del corpo», in una dinamica per così dire omeostatica che fa corrispondere all'intensificazione, all'amplificazione di un organo, senso o funzione, una paralisi, una peculiare forma di auto-ipnosi. Come è noto McLuhan chiama questo fenomeno «sindrome di Narciso-narcosi», poiché gli effetti psichici e sociali prodotti dall'avvento della nuova tecnologia estensiva, ovvero l'auto-amputazione, non sono colti consapevolmente dal soggetto: la pervasività dell'ambiente determinato tecnologicamente è un fattore inavvertibile. È interessante che il mito di Narciso, che calza benissimo per rendere conto della natura riflessiva del *selfie*, sia usato da McLuhan per descrivere gli effetti sociali dei nuovi media¹⁰.

A questo punto potremmo già avanzare una conclusione un poco provocatoria: che cosa il *selfie* narcotizza?, quale funzione amputa? Se la «selfificazione» dell'autoritratto significa l'estensione del sé nella materialità digitale dell'ambiente mediale (penso ai social network dove più pienamente si compie il destino dei *selfie*), al punto della completa amputazione, allora la logica conclusione del narcisismo mcluhaniano sarebbe la completa amputazione del sé. Proprio il *selfie* alla radice dell'amputazione del *self*?

3.2 *La mente estesa*

Voglio provare a confutare questa ipotesi deterministica chiamando in causa la nozione di estensione così come formulata nell'ambito della cosiddetta Teoria della mente estesa, secondo cui la mente di un agente e i processi cognitivi associati non sarebbero localizzabili nel cranio o nel corpo, bensì appunto estesi nel mondo dell'agente. Per i filosofi analitici Andy Clark e David J. Chalmers gli stati e i processi mentali si estendono oltre la testa e si ritrovano analogamente anche all'esterno, nell'ambiente attivo:

«While some mental states, such as experiences, may be determined internally, there are other cases in which external factors make a significant contribution. In particular, we will argue that beliefs can be constituted partly by features of the environment, when those features play the right sort of role in driving cognitive processes. In this way, we can see that the mind truly extends into the world»¹¹.

¹⁰ Per una trattazione della pertinenza della teoria mcluhaniana rispetto alla fotografia cfr. F. PARISI, *La trappola di Narciso. L'impatto mediale dell'immagine fotografica*, Le Lettere, Firenze 2007. Cfr. anche ID., *Orientarsi nel mare post-mediale. La post-fotografia tra individuo e ambiente*, «Mantichora», 2, 2012, pp. 19-34.

¹¹ A. CLARK, D.J. CHALMERS, *The extended mind*, «Analysis», 58 (1), January 1998, pp. 7-19.

Secondo questa prospettiva, strumenti, tecnologie e oggetti artificiali (come per esempio i media) sono, sotto certe condizioni, parte della nostra mente. Ora, come abbiamo visto, la nozione astratta di estensione diventa non solo concreta ma persino letterale nel caso del gesto estensivo del *selfie*, un atto di prolungamento nello spazio circostante e di esplorazione nell'ambiente. Il complesso braccio-mano diviene (o meglio ritorna a essere) esso stesso il medium dell'estensione.

Riprendo fra poco questo ragionamento. Prima due brevi ma opportune digressioni.

3.3 *Dal pennello all'asta*

La prima è volta di nuovo a rilevare un'assonanza (o meglio una relazione archetipica) fra pittura e fotografia, ancora rispetto all'inclusione della *mano* del ritrattista nel quadro. «Si dipinge col ciervello et non con le mani», ha scritto Michelangelo Buonarroti in una lettera del 1542¹²; le mani «sono lo strumento della creazione, ma prima di tutto l'organo della conoscenza», sintetizza Henri Focillon nel suo *Elogio della mano*¹³. Entrambe le dotte citazioni sono riportate da Casini nel saggio sulla raffigurazione della mano nell'iconografia autoritrattistica come suggestioni di supporto all'idea che:

«la tensione verso la bellezza e la sua esplorazione mediante l'opera creatrice si esplicano grazie ad una gestualità subordinata ai dettami della mente [...]. La mano insomma agisce come *estensione* del pensiero creativo e spirituale [del] corpo»¹⁴.

Qualcosa di drasticamente diverso – poiché realizzato fisicamente – accade nel momento in cui l'estensione si spinge oltre i confini dello spazio raggiungibile dagli arti naturali, attraverso l'ausilio di un'ulteriore prolungamento realizzato tramite una protesi meccanica. In questo senso è sintomatica la diffusione dei bracci telescopici (i cosiddetti *selfie stick* o *extender*), anch'essi quasi sempre visibili nella fotografia, che aiutano i *selfier* a distanziarsi ulteriormente da se stessi per catturare un'immagine più larga, che includa più persone (staccandosi così da un'altra tipicità del *selfie*: la singolarità del soggetto) o una porzione più ampia del paesaggio retrostante (è il caso di altri sottogeneri spettacolari come l'*adventure selfie*). (Fig. 8)

¹² G. VASARI, *Commentario alla Vita di Michelangiolo Buonarroti*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1993, p. 205.

¹³ H. FOCILLON, *Vita delle forme, seguito da Elogio della mano*, Einaudi, Torino 1990, p. 114.

¹⁴ CASINI, *La mano «parlante» dell'artista*, cit., corsivo mio.

3.4 *La mente incarnata*

Torniamo al *selfie* «canonico», e veniamo all'aspetto complementare all'estensione, quello dell'«intensione». Nonostante il gesto di distanziamento, di fatto l'apparecchio non si distacca dal corpo, anzi è in qualche modo incapsulato in esso, quasi che la mano abbia un occhio. Lo smartphone appare ora come parte del corpo, come una «tecnologia incorporata». Siamo nell'ambito di pertinenza di un'altra tesi, quella della Mente incarnata, secondo cui ogni aspetto della cognizione è profondamente dipendente dalle caratteristiche del corpo fisico dell'agente, dalle sue capacità sensomotorie, a loro volta inserite in un più ampio contesto biologico, psicologico e culturale¹⁵. Il paradigma dell'*embodiment*, che progressivamente dagli anni Ottanta del secolo scorso ha permeato tanto le scienze cognitive, le neuroscienze, la psicologia quanto le scienze sociali, i *cultural studies*, la storia dell'arte, gli studi letterari, la filosofia della mente, la fenomenologia (mentre l'impatto di questo paradigma nei *media studies* è ancora tutto da valutare), è riconducibile alla nozione merleau-pontyana di corpo come combinazione di struttura fisica (il corpo biologico) e struttura esperienziale (il «corpo vivente»).

Se fin qui non ho fatto altro che sintetizzare alcuni passaggi già frequentati dal dibattito, mi pare che al ragionamento manchi un fondamentale anello di congiunzione: ovvero proprio il radicamento di tali assunti in una prospettiva fenomenologica (anziché al cognitivismo d'indole analitica).

Scrivono Merleau-Ponty ne *L'occhio e lo spirito*:

«Il mondo visibile e quello dei miei progetti motori sono parti totali del medesimo Essere. [...] Immerso nel visibile mediante il suo corpo, anch'esso visibile, il vedente non si appropria ciò che vede: l'accosta soltanto con lo sguardo, apre sul mondo. [...] Il mio movimento non è una decisione dello spirito, un fare assoluto che stabilirebbe, dal fondo di una soggettività ritiratasi in se stessa, qualche mutamento di luogo miracolosamente realizzato nell'estensione. Il mio movimento è il proseguimento naturale e la maturazione di una visione. Io dico che una cosa è *mossa*, ma il mio corpo *si* muove, il movimento *si* dispiega; non avviene nell'ignoranza di sé, non è cieco a se stesso, s'irradia un sé...»¹⁶.

¹⁵ «[C]ognition depends upon the kinds of experience that come from having a body with various sensorimotor capacities, and [...] these individual sensorimotor capacities are themselves embedded in a more encompassing biological, psychological and cultural context», VARELA, ROSCH, THOMPSON, *The Embodied Mind*, cit., pp. 172-173.

¹⁶ M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1960, trad. it., *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p. 18.

E ancora:

«L'enigma sta nel fatto che il mio corpo è insieme vedente e visibile. Guarda ogni cosa, ma può anche guardarsi ... Si vede vedente, si tocca toccante, è visibile e sensibile per se stesso. ... poiché [il corpo] vede e si muove, tiene le cose in cerchio intorno a sé, le cose sono un suo annesso o un suo prolungamento, sono incrostate nella sua carne, fanno parte della sua piena definizione, e il mondo è fatto della medesima stoffa del corpo»¹⁷.

Se una lettura deterministica di McLuhan vedrebbe nella funzione protesica del *selfie* l'attuarsi di un'alienazione identitaria (e maggiore è l'estensione dei limiti del corpo e della coscienza nell'ambiente, maggiore è l'effetto narcotizzante), l'incidenza della «distensione» del medium connaturato (i sensi, l'intelletto, gli arti!), che è il tratto peculiare del *selfie* (ma anche, archetipicamente, dell'artista che allunga il braccio e impugna i pennelli per autoritrarsi) e non solo del mezzo artificiale «esteso», suggerisce che il *selfier* incorpori il mezzo proprio perché il mezzo diviene una fuga dal corpo. Il *selfie* in questo senso è un modo per «trattenere» il corpo attraverso una sua rappresentazione, preservare un'identità sfuggevole. Un'integrazione merleau-pontyana alla prospettiva mcluhaniana suggerirebbe cioè che sebbene i nostri sensi siano divenuti degli organi estesi nel senso di separabili dal nostro corpo, ciò non comporta una separabilità di noi stessi, un dislocamento o persino una rimozione. Questi «sensi staccati», in altre parole, non implicano una «disincorporazione». I nostri sensi, quantunque estesi, possono percepire il mondo circostante anche se si rimuove il nostro radicamento fisico in essi. In questi «organi staccati», i nostri sensi non sono più limitati al corpo fisico; possiamo ridefinire i confini del nostro corpo senza tuttavia concepire tale estensione come una perdita di localizzazione fisica.

In questo senso l'integrazione della teoria dell'*embodied cognition* alla teoria mcluhaniana della protesi-amputazione offre non solo un superamento dell'accezione funzionalista della mente, ma anche una persuasiva risposta al determinismo tecnologico: avere un corpo è una condizione fenomenica dell'esperienza, la mente estende il corpo, anzi è una mente incarnata e in quanto tale si estende nell'ambiente, da intendere anche come «ambiente mediale», cioè lo spazio socio-digitale che è il luogo naturale in cui *selfie* si deposita.

Nella sua collocazione finale – la Rete –, ma anche, per così dire, nella sua ontologia, il *selfie* si avvicina a ciò che la filosofia e la psicologia definiscono *body-image*, ovvero «una rappresentazione visiva conscia del

¹⁷ *Ibid.*, pp. 18-19.

modo in cui il corpo appare dall'esterno»¹⁸. Il *selfie*, di fatto, è come noi rappresentiamo la nostra rappresentazione di noi stessi.

4. Conclusioni

Nella prima parte di questo contributo ho sostenuto che l'elemento caratteristico del *selfie* è la rappresentazione del gesto (non dell'autore, non della cornice, non dell'apparecchio). Nella seconda parte ho proposto una concezione dinamica del gesto mediale del *selfie* fondata rilevando che fenomenologicamente questo consiste in un «distanziamento» senza «distaccamento» dal corpo dell'agente, in una «estensione» che è al contempo «intensione», una appropriazione dello spazio che è al contempo innesto dello spazio.

Questa dinamica di «estroflessione/introflessione» riflette le principali recenti innovazioni nell'ambito delle scienze della mente: la Teoria della mente estesa (ovvero l'idea che l'ambiente naturale e le estensioni culturali e sociali come il linguaggio, gli artefatti tecnologici e dunque i media abbiano un ruolo cruciale nei processi cognitivi), e la Teoria della mente incarnata, che postula l'inseparabilità delle estensioni extra-mentali (come i media) e dell'attività mentale, fra esterno e interno, e dunque non è altro che una teoria complementare della prima o forse una sua declinazione radicale ma non affatto opposta.

Tale complementarità si riscontra pienamente in una concezione del *selfie* come un'esperienza mediale che consiste nell'estensione della mente incarnata. E dunque un caso elettivo di riflessione su una possibile e auspicabile teoria cognitivo-fenomenologica dei media che può innovare i modelli epistemologici di approccio all'esperienza mediale contemporanea.

¹⁸ P. HAGGARD, D.M. WOLPERT, *Disorders of body scheme*, in H.-J. FREUND ET AL. (eds.), *Higher-order Motor Disorders From neuroanatomy and neurobiology to clinical neurology*, Oxford University Press, Oxford 2005.