
Archeologie
del
futuro
passato

Politecnico di Torino

Dipartimento di Architettura e Design
Corso di laurea in Design e Comunicazione

Archeologie del futuro passato

Fotografia, AI e Speculative Design

Relatrice: Maria Luce Lupetti
Correlatrice: Elena Cavallin
Correlatore: Lorenzo Gerbi

Candidato: Josué Marone

A.A. 2025/2026

Abstract

Il presente lavoro analizza la crisi epistemologica determinata dall'avvento dei media sintetici e dell'intelligenza artificiale generativa. Partendo da un'analisi storica del mezzo fotografico e della sua natura indicale, si esamina come la mediazione algoritmica delle immagini abbia accelerato il passaggio dalla manipolazione come pratica artigianale alla manipolazione come processo automatizzato. L'indagine si focalizza sulla rottura del legame tra immagine e referente, evidenziando come i bias intrinseci ai dataset, i bias cognitivi nel nostro modo di elaborare le immagini e fenomeni sociali come il liar's dividend contribuiscano ad un'erosione della fiducia sistemica e di un piano di realtà comune. L'obiettivo è delineare le coordinate di una civiltà del dubbio dove la realtà non è più esperibile come dato attraverso l'evidenza visiva, ma diventa l'esito di una pratica critica e situata. A questa trattazione storico-teorica si affianca un progetto speculativo e performativo che utilizza l'intelligenza artificiale generativa per rappresentare un passato che non è mai esistito – o che sarebbe potuto esistere – interrogando i confini tra documento, finzione e memoria individuale e collettiva. Il progetto ha l'obiettivo di incoraggiare il pubblico a relazionarsi con il tema, traducendo i concetti astratti in artefatti tangibili ed esperibili.

Indice

PARTE PRIMA - Trattazione storico-teorica

1. Introduzione 1
2. Dalla camera oscura al prompt 3
3. Il segno 17
4. La manipolazione 23
5. Senza occhio, senza referente 35
6. Infrastrutture e massa 39
7. Fragilità epistemica e fenomenologia del sospetto 47
7.1 Tre livelli di crisi epistemica 50
7.1.1 La crisi individuale 50
7.1.2 La crisi collettiva 52
7.1.3 La crisi istituzionale 54
7.2 Il *liar's dividend* 55
8 Dal sospetto al metodo 58
8.1 Tecnosoluzionismo 59
8.2 Risposte normative 63
8.3 Media literacy 65

PARTE SECONDA - Il progetto

9. Coordinate del progetto 69
9.1 Il segnale 69
9.2 Perché il design speculativo? Perché una performance? 71
9.3 Perché un passato simulato? La torino degli anni '70 72
9.4 Perché il mercatino? 72
9.5 La transazione: l'illusione della gratuità 73
10. La costruzione del progetto performativo 75
10.1 Mariolina Calcignano, una guida autoriale 75
10.2 Il processo di generazione 76
10.3 Il corpus fotografico 77
10.4 L'artefatto materiale 78
10.5 Il pamphlet 80

10.6 Il catalogo delle foto 84
11. La performance 115
11.1 Lo staging 115
11.2 La struttura dell'interazione 115
11.3 L'accesso alla verità 117
12. Note etnografiche 120
13. Oltre la finzione 145
14. Conclusione 149
15. Appendice 160

PARTE PRIMA

Trattazione storico-teorica

Introduzione 1.

Il seguente lavoro indaga la rottura della natura indicale della fotografia, che si è compiuta con l'avvento delle intelligenze artificiali generative. Non si tratta soltanto di una mera novità tecnologica, ma di un mutamento di paradigma che costringe a ripensare il medium ed il suo ruolo socioculturale – innescando una vera e propria crisi epistemologica e sistemica. La realtà, infatti, non è più "certificabile" attraverso il mezzo fotografico; al contrario, le immagini si prestano a divenire rappresentazioni sintetiche generate su misura, facilmente accessibili e rapidamente diffuse. Dinanzi a questo scenario, e alla difficoltà cognitiva che ci impedisce di distinguere il vero dal falso, si instaurano le coordinate di una civiltà del dubbio che travolge gli individui spettatori.

Per superare questa paralisi il dubbio deve smettere di essere strumento e strutturarsi invece come metodo. Lo spettatore è chiamato a farsi interprete attivo, consapevole dei limiti e delle nuove capacità del medium. Questo studio esplora, pertanto, in che modo si possa abitare questa incertezza rifiutando l'esclusività del tecnosoluzionismo – le soluzioni prettamente tecniche a certificare l'origine del dato – per privilegiare, invece, l'esercizio di pratiche critiche e situate.

A completamento dell'indagine teorica, la metodologia del design interviene come dispositivo di ricerca per esplorare questa crisi della percezione, rendendo tangibili interrogativi altrimenti astratti. L'esito di tale indagine è un progetto situato, performativo: la creazione di "falsi storici" fotografici della Torino degli anni '70, generati tramite AI e decontestualizzati all'interno di mercatini delle pulci cittadini. Tali artefatti non sono stati concepiti per ingannare quanto più per sondare le soglie del pubblico e innescare reazioni e discussioni. Lo strumento del design, dunque, si sottrae qui alla sua tradizionale vocazione commerciale e di problem-solving e viene impiegato per sollevare dubbi, creare frizioni cognitive e aprire discussioni.

Strutturalmente, la prima parte di questo lavoro delinea l'evoluzione storico-

teorica della disciplina della fotografia, dal supporto analogico alla generazione sintetica mediata da infrastrutture algoritmiche. La parte seconda definisce invece le coordinate e lo sviluppo del progetto performativo, dimostrando come la pratica del design possa tradurre speculazioni teoriche sull'impatto tecnologico in esperienze dirette, critiche ed esperibili in prima persona.

2. Dalla camera oscura al prompt

Tutto parte dalla **camera oscura**, l'inizio di quel denso processo portato avanti da inventori, scienziati, artisti che ha popolato l'Ottocento di tentativi di catturare la realtà così come appariva senza bisogno dell'intervento umano. Inizialmente mezzo pensato per aiutare i disegnatori e i pittori a ritrarre quanto visto, la camera oscura si strutturava come un semplice parallelepipedo (spesso di legno) con un foro: piazzato l'oggetto da rappresentare davanti a tale foro, per effetto della luce, tale oggetto si ripresentava ribaltato su un piano orizzontale o verticale, che l'artista ripassava a matita. Tutte le iterazioni successive, in questo processo che portano alla **fotografia**, si sono mosse nella direzione di eliminare quell'intervento manuale, quell'opera di ripasso su carta con l'obiettivo di un congegno che fosse in grado, grazie alle leggi della chimica e della fisica, di ritrarre in automatico, attraverso la luce, quanto l'occhio umano era in grado di percepire nel mondo esterno.

Beaumont Newhall, nello spiegare questo processo di scoperta e di invenzione del mezzo fotografico, traccia una definizione di fotografia legata al mezzo tecnologico in grado di produrla e che ben si presta a riassumere la febbrile attività di inventori e scienziati dell'epoca: "*La fotografia è sostanzialmente un mezzo per fissare l'immagine della camera oscura grazie all'azione della luce su sostanze fotosensibili*"[1].

Secondo lo storico americano della disciplina, primo curatore del dipartimento di fotografia del MoMA (Museum of Modern Art), a spingere la domanda che ha guidato lo sviluppo di tale tecnica era stata, a partire dalla fine del Settecento, una borghesia nascente sempre più desiderosa di possedere immagini. Si trattava, infatti, di una classe sociale che voleva essere ritratta[2] e che attraverso la **camera oscura** ottenne un dispositivo in grado di "*eliminare un lungo tirocinio artistico, e permettere a ciascuno di diventare, se non un artista, almeno un disegnatore*"[3].

Iniziava così la **civiltà dell'immagine**, inizialmente attraversata da superstizione e paura e successivamente abbracciata nella sua totalità. Non solo sarebbe cambiato il mondo dell'arte, con timore dei pittori realisti, ma sarebbe per sempre cambiato il mondo dell'informazione, delle scienze ma anche, e soprattutto, il nostro modo di testimoniare il quotidiano e di ricordare il passato.

Seguire la traiettoria di questa civiltà richiede di identificare tre *driver* che ne guidano l'evoluzione: **prezzo**, **portabilità** (miniaturizzazione dei dispositivi) e **accessibilità** (facilità di utilizzo dei devices). Tali *driver*, nei quasi due secoli che seguono, spingono il mezzo fotografico fuori dagli studi dei professionisti e dentro le tasche di tutti, mutando profondamente il significato e le forme della fotografia stessa.

Gli sviluppi successivi, come quello della *camera lucida* di William Hyde Wollaston brevettata nel 1807, continuarono a dipendere dall'intervento umano di rappresentazione manuale. La *camera lucida* consisteva in un prisma di vetro fissato all'estremità di un'asta metallica posta al di sopra del foglio: guardando attraverso il prisma, il disegnatore aveva l'illusione di star osservando il soggetto direttamente sul foglio, così da poter ripassare i contorni degli alberi e delle palazzine fuori la finestra. Sulla spinta illuminista, come Newhall scrive, *"L'ansia di scoprire la realtà diventava febbrile. L'aiuto materiale della camera oscura e della camera lucida aveva portato l'uomo così vicino ad una copiatura esatta della natura e alla soddisfazione dell'insaziabile sete di realtà che non gli era più possibile sopportare l'intrusione della matita guidata dall'uomo per colmare la lacuna.*[4]*"*

Tutti gli sviluppi successivi furono, infatti, una gara d'invenzione per riuscire a *fissare* l'immagine su un supporto.

Joseph Niépce, fotografo ed inventore francese, sperimentò in tale direzione a lungo sino a produrre il primo scatto fotografico della storia, "*Vista dalla finestra a Le Gras*", datato tra il 1826 e il 1827. Non si chiamava ancora fotografia, ma **eliografia**: una camera oscura canalizzò la luce su una lastra di *peltro* ricoperto di bitume di Giudea dopo un'esposizione di circa 8 ore.[5]

L'immagine non si presentava certamente di alta qualità. Il processo non era ancora perfetto. Si dovette attendere il lavoro di *Louis Daguerre*, che pure aveva lavorato con Niépce, per arrivare a riproduzioni del mondo esterno estremamente dettagliate e nitide. Il *dagherrotipo*, che prendeva il nome dal suo inventore, vedeva l'immagine impressa su di una lastra metallica preventivamente sensibilizzata e successivamente esposta in una camera oscura, con successivi passaggi per rendere la lastra insensibile ad ulteriori azioni della luce.[6.]

Parallelamente al lavoro di Daguerre, in altri paesi continentali altri scienziati avevano raggiunto conclusioni simili, con dispute relative su chi fosse arrivato prima

e sui metodi di **fissaggio** dell'immagine[7], che una volta catturata doveva rimanere ferma sul supporto. William Fox Talbot, inglese, John Herschel, anch'esso inglese. Sui taccuini di quest'ultimo la sintesi di come la ricerca attorno al mezzo fotografico si stava muovendo: *"Tre requisiti: 1), carta molto sensibile; 2), camera oscura perfetta; 3), mezzi per bloccare l'azione successiva"*[8].

Ma il *dagherrotipo* si affermava come la tecnica più sorprendente e, svelato pubblicamente il segreto del procedimento presso l'Accademia delle Scienze di Parigi, il 19 Agosto del 1839, nei giorni successivi tutti i negozi di ottica *"erano affollati da dilettanti che smaniavano per avere l'apparecchio dagherrotipico, dappertutto si puntavano le camere oscure sugli edifici"*[9]. Lo Stato francese era diventato proprietario del procedimento (garantendo a Daguerre un cospicuo vitalizio), sì da rendere l'importante scoperta accessibile a tutte e tutti e Louis Daguerre rilasciò 79 pagine di spiegazioni, tradotte in varie lingue e diffuse in tutto il mondo: contenevano indicazioni sul come farsi costruire l'apparecchio da qualsiasi artigiano[10] su come ottenere risultati di rilievo - parallelamente vendendo i macchinari da lui prodotti, con il suo marchio impresso.

Iniziò, dunque, attraverso la fotografia una febbrile attività di testimonianza da parte di molti scrittori, storici, architetti, giornalisti, che documentarono viaggi e luoghi lontani. L'utilizzo del *dagherrotipo*, infatti, per i suoi lunghi tempi di esposizione, ben si prestava a scene statiche e prive di persone. D'altro canto, quest'ultimo aspetto, unito all'alto costo dell'apparecchio e alla sua dimensione voluminosa, portò nel tempo ad un certo disinteresse da parte del grande pubblico, delle masse. Queste, infatti, erano più interessate ai ritratti, alla vita quotidiana, ai ricordi familiari[11]. A chi volesse farsi ritrarre era richiesto di rimanere immobile per lungo tempo, con il viso illuminato – una condizione scomoda. Il dagherrotipo rispondeva al *driver* del prezzo solo parzialmente: accessibile per gli studi di ritrattistica, restava ancora fuori dalla portata del singolo cittadino.

In questa prima fase, l'invenzione della fotografia si muove lungo una traiettoria di *democratizzazione* dell'immagine, di appropriazione della realtà per farne ricordo: non più riservata agli abili artisti, ma aperta a chiunque - seppur con dei limiti che, come vedremo, la storia della tecnologia ha gradualmente eliminato (o, quantomeno, diminuito e mascherato).

Le successive ricerche si mossero, dunque, nella direzione di poter permettere il ritratto degli umani, delle persone, in modalità più confortevoli. Affinata una serie di soluzioni tecnologiche di rilievo, negli anni '50 dell'Ottocento la capacità di ridurre l'esposizione delle lastre ad un minuto fece conseguire l'apertura di migliaia di studi di ritrattistica in tutto il mondo con una produzione di ritratti enorme; i costi bassi,

infatti, permisero a chiunque di essere fotografato accedendo a quello che Oliver Wendell Holmes definì, riferendosi al *dagherrotipo*, come allo "**specchio dotato di memoria**"[12]. Il mezzo, inoltre, non era così complesso da utilizzare, avendo visto diventare *dagherrotipisti* molte persone che provenivano da storie professionali totalmente diverse e distanti tra di loro[13]. I dagherrotipi, pezzi unici, venivano custoditi in appositi astucci di velluto (ed anche materiali più economici), protetti da un vetro - data la loro tendenza a degradarsi con facilità[14]. Circa la mania dei ritratti, che diverrà caratteristica della fotografia per ancora molti decenni a venire, Newhall la spiega con una diffusa paura della morte conseguente agli elevati tassi di mortalità dell'epoca[15].

Significativo passo in avanti, in termini di tecnologia e processo, fu raggiunto poi con il *calotipo*, brevettato nel 1841 da William Fox Talbot, già precedentemente citato. Presentava sì caratteristiche di minor nitidezza rispetto al *dagherrotipo* ma offriva la possibilità di utilizzare supporti meno costosi (carta sensibilizzata rispetto a lastre di rame rivestite in argento) in un processo di negativo-positivo che permetteva di riprodurre innumerevoli volte lo stesso negativo, superando l'unicità del *dagherrotipo*. Il **calotipo** fu principalmente utilizzato anch'esso per paesaggi ed architetture, venendo adottato per ritrarre monumenti storici nei viaggi di archeologi e letterati[16]. Sul fronte della portabilità, il calotipo segnò un passo avanti significativo: supporti meno costosi e più leggeri, nei limiti delle possibilità tecniche dell'epoca, permettevano di fotografare fuori dallo studio, avvicinando il mezzo al territorio.

Se da una parte molti artisti iniziarono ad utilizzare il mezzo fotografico per sperimentare nuove tecniche di rappresentazione della realtà (competendo con i pittori), dall'altra molti fotografi iniziarono a leggere il *medium* come testimone di realtà, ritraendo quanto vedevano nel mondo circostante. Su quest'onda comparvero i *fotoreporter di guerra*, primo fra tutti Roger Fenton: catturò una serie di fotografie (con la tecnica del *collodio umido*) durante la Guerra di Crimea combattuta fra il 1853 ed il 1856. Per tale scopo, utilizzando lastre *collodio umido* che necessitavano lavorazioni immediate, si fece costruire un carro coperto da utilizzare come camera oscura carico di tutto il materiale necessario[17] per testimoniare quanto stesse avvenendo. Si ebbero poi testimonianze della guerra civile in America, 1861, attraverso le foto di Matthew Brady; a differenza delle statiche immagini di Fenton, Brady andò oltre fotografando, con il suo gruppo, i cadaveri dei caduti sul campo[18]. Le sue immagini, nonostante di caduti in guerra se ne fossero già visti nelle opere pittoriche dedicate alle battaglie, ebbero un grande impatto ben riassunto da un articolo del New York Times del 20 Ottobre del 1862: "*Non ha portato i cadaveri davanti alle nostre case, non li ha stesi per le strade, ma tuttavia ha fatto qualcosa di molto simile*[19]". Gli apparecchi utilizzati per tali

testimonianze erano ancora pesanti, dispendiosi[20], e i fotografi operavano nei limiti derivanti dalle condizioni tecniche offerte da tali apparecchi.

Si delineò, con la fotografia, anche un lavoro di testimonianza sociale ed antropologica di culture lontane o fasce di popolazione sottorappresentate. "*Illustrations of China and its people*" raccoglieva, in 4 volumi, il lavoro del fotografo John Thomson che trascorse diversi anni in Cambogia, Malesia, Cina[21]. Ogni foto era accompagnata dal commento di Adolphe Smith, sociologo. Parimenti, Thomson documentò le condizioni di vita della popolazione povera di Londra in un libro dal titolo *"Street life in London"* (1877) nel quale dichiarava: *"Siamo stati indotti a servirci della precisione della fotografia per illustrare il nostro soggetto. L'indiscutibile esattezza di queste testimonianze ci permetterà di mostrare autentici personaggi della miseria londinese risparmiandoci l'accusa di avere aggiunto o tolto qualcosa all'aspetto particolare di quei miserabili[22]."*

Il perfezionamento delle tecnologie di scatto, di sviluppo e di stampa aumentò ulteriormente le capacità testimoniali offerte dal mezzo fotografico.

È possibile individuare, allora, una traiettoria di crescente **miniaturizzazione** dei dispositivi iniziata con il minuscolo apparecchio che Thomas Skaife aveva inventato nel 1858: supportava lastre di 2,5cm x 2,5cm che successivamente, in fase di sviluppo, venivano ingrandite a mano attraverso il negativo[23]. Ma una spinta sostanziale a questo processo di miniaturizzazione si è ottenuta con il passaggio dalla *lastra umida* alla *lastra asciutta*, di pari passo con lo sviluppo di otturatori più rapidi e progressi nel campo dell'ottica in grado di restituire lenti di qualità maggiore in dimensioni ridotte.

Nel 1892 Jules Carpenter, creatore del *Cinematographe* dei fratelli Lumière, diede vita al *Photo-Jumelle*, un piccolo apparecchio, costruito con estrema precisione, che si dotava di due obiettivi e che nelle sembianze e nell'utilizzo sembrava essere un binocolo. Il caricatore poteva contenere 12 lastre asciutte e scattava alla velocità di 1/60 al secondo. Tale oggetto fu di grande successo e per questo molto imitato, spesso offerto con obiettivi ancora migliori dell'originale. Il *Block-Notes* prodotto dall'azienda francese L. Gaumont e C., portando avanti il discorso di dispositivi sempre più portatili, era addirittura pieghevole e da chiuso misurava 3x6x9cm, potendo però da aperto contenere lastre di vetro di 4,5 x 6 cm[24].

D'altra parte, accanto al processo di miniaturizzazione si aggiunse anche una crescente **accessibilità economica** del mezzo fotografico rivolta al pubblico degli amatori: nel 1900 Kodak, azienda che nel 1888 aveva prodotto la **prima pellicola di cellulosa**, presentò al pubblico la *Kodak Brownie* dal costo di un solo dollaro. L'apparecchio veniva acquistato già carico, si scattava e poi si spediva in laboratorio per lo sviluppo. In precedenza, sempre Kodak, a promozione del suo prodotto *Eastman Kodak* sulle riviste dell'epoca, aveva coniato lo slogan *"You press the button, we*

do the rest". Il mezzo fotografico iniziò ad entrare definitivamente nella vita di tutte e tutti aumentando le foto di momenti di vita familiare, compleanni, matrimoni, senza dover ricorrere ad apparecchi ingombranti e tediosi nell'utilizzo. Come per la *Eastman*, per la *Brownie* i manifesti pubblicitari si concentrarono sulla facilità d'uso (Fig. 2.1), addirittura segnalando che il dispositivo fosse così facile da utilizzare da poter essere usato da *"any school boy or girl"*.

La tecnologia avanzò ulteriormente, permettendo di scattare in condizioni di luce artificiale grazie alle invenzioni, nel 1924, della *Ermanox* e della *Lunar*, entrambe tedesche. La *Ermanox*, in particolare, divenne la fotocamera d'elezione di Erich Salomon, pioniere del fotogiornalismo moderno che poté fotografare politici e personaggi importanti di nascosto, senza flash, grazie ad obiettivi che presentavano aperture focali in grado di garantire il passaggio di molta più luce rispetto al passato[25].

Ma lo stesso Erich Salomon, in compagnia di fotografi cardine del '900 come Henri Cartier-Bresson, abbandonò la *Ermanox* per i nascenti dispositivi di piccolo formato, di cui l'azienda tedesca *Leica* era divenuta simbolo. Quello che è importante notare, come segnalato da Newhall, è che questi dispositivi piccoli, rapidi, portatili, ebbero un fortissimo impatto sul modo di fotografare, sul cosa e sul come si fotografa. In riferimento a Cartier-Bresson, Newhall osserva che tali apparecchi aprirono le porte a nuove possibilità estetiche, nuovi modi di vedere, di cogliere il quotidiano: "*Cartier-Bresson ha l'abilità di cogliere quel frammento di secondo in cui il soggetto appare nel suo aspetto più significativo e nella sua forma più evocatrice. Per lui la macchina fotografica piccola è ideale, poiché può farla funzionare con estrema rapidità, come un "prolungamento dell'occhio*[26]". I dispositivi di piccolo formato come la Leica rappresentarono il primo momento in cui i tre driver conversero in modo significativo: macchine più economiche, miniaturizzate e sufficientemente semplici da essere usate fuori dagli studi professionali, modificando radicalmente non solo chi poteva fotografare ma anche cosa e come.

La *Polaroid 95*, immessa sul mercato nel 1948, aggiunse un nuovo livello di **accessibilità** rispetto a quanto visto in precedenza, sempre rivolgendosi ad un pubblico di amatori. Da quel momento fu possibile non solo scattare la foto, ma riceverne la copia fisica dopo un minuto di attesa. Si trattava dello stesso dispositivo ora in grado sia di scattare che di stampare, senza necessità di affidarsi a laboratori di sviluppo esterni – spingendo ulteriormente il driver dell'accessibilità e riducendo il processo fotografico ad un gesto immediato e alla portata di chiunque.

Allo stesso modo questa **civiltà dell'immagine**, sempre più curiosa di vedere e di testimoniare la realtà, divenne poi anche civiltà dell'*immagine in movimento*: dall'invenzione del cinematografo dei fratelli Lumière nel 1895 alla prima



Figura 2.1 - Pubblicità della Kodak Brownie Camera al prezzo di 1 dollaro, 1900. Fonte: Eastman Kodak Co., Ellis Collection of Kodakiana, Duke University Libraries, pubblico dominio.

videocamera portatile *Sony portapack* nel 1967, il processo di innovazione tecnologica degli strumenti di cattura video seguì gli stessi parametri tracciati dagli strumenti di cattura fotografica fino a confondersi con essi nello stesso corpo.

La cronologia fin qui tracciata mostra come i tre *driver* individuati – prezzo, portabilità e accessibilità – abbiano guidato l'evoluzione del mezzo fotografico in tutte le sue dimensioni:

- tecnologica, intesa come hardware, insieme di componenti fisiche che costituiscono la macchina fotografica;
- operativa e di conoscenze, le modalità d'uso dell'hardware attraverso l'occhio e le mani del fotografo;
- nella qualità degli output restituiti, foto o video.

Il successivo passaggio nell'evoluzione del mezzo fotografico coincise con l'abbandono del supporto fisico di stampa, la *pellicola* e la *carta fotografica*, a favore di supporti che raccoglievano la luce come *dato* digitale. Tale passaggio si inserì e procedette in parallelo con lo sviluppo e la crescente diffusione dei *personal computer*.

Nel 1981 la Sony Mavica segnò la nascita ufficiale della **fotografia digitale**, registrando le informazioni catturate dal sensore su di un *floppy disk*; le informazioni luminose, dunque, venivano tradotte in dati numerici. Nel 1988 la Fujifilm DS-1P presentò una memoria flash estraibile sulla quale venivano raccolti i dati che componevano l'immagine fotografica, i cosiddetti *pixel*.

Il passaggio dal supporto *fisico* a quello *digitale* portò con sé diverse conseguenze di notevole interesse: una maggiore facilità di accesso alla *manipolazione* dell'immagine (tema che verrà approfondito nei capitoli successivi), nuove capacità di archiviazione dei dispositivi e nuove modalità di circolazione e diffusione delle immagini.

Modalità di circolazione e diffusione delle immagini che richiedono l'introduzione di un ulteriore concetto. Parlare di *immagini*, *fotografie*, *video* soltanto dal punto di vista del fotografo che si interfaccia con la realtà, intrappolandone un attimo, un istante, risulta riduttivo. Se ci riferiamo allo *spettatore* dell'immagine quando lo *spettatore* non coincide con il *fotografo*, ammettiamo che la fotografia, quel pezzo di carta stampata o quell'insieme di pixel, ha una sua autonomia, un suo modo di muoversi e di farsi guardare. Riconoscendo questa possibilità di movimento alla fotografia è necessario dunque introdurre il concetto di *infrastrutture*, quelle strutture organizzate attraverso le quali il *medium*, il risultato del gesto fotografico, si muove.

La fotografia analogica si servì di infrastrutture *verticali*, giornali e riviste, caratterizzate da strutture di gestione e controllo dell'informazione fotografica

attraverso redazioni e figure specializzate. La distinzione tra infrastrutture verticali e orizzontali risulta cruciale nel passaggio dalla fotografia analogica a quella digitale: quest'ultima si mosse grazie ai *personal computer* prima e all'invenzione del *world wide web* dopo, strutture decentralizzate e marcatamente orizzontali che trasformarono le modalità di rappresentazione e circolazione del medium.

Con il *world wide web*, inventato nel 1989, si aprirono infatti nuove prospettive per immagini e video: il passaggio di mano in mano di una foto 10x15 si tramutò nell'invio di un file. L'umanità si connesse in rete, condividendo informazioni e storie, seppur nelle fasi iniziali attraverso un *web* ancora lento.

Di pari passo con questo processo di sviluppo dell'*internet* si iniziarono a vedere, nel 1994, i primi tentativi di racchiudere differenti funzioni in uno stesso dispositivo. Il **Simon Personal Communicator**, presentato nel 1994 da IBM e BellSouth, era un *ante-smartphone* con touch-screen, fax, email e app di base - costoso, lento, indirizzato ad un pubblico business. Nell'anno 2000 Sharp presentò il suo J-SH04, primo cellulare con una fotocamera integrata di 0.11 megapixel - ed una capacità di trattenere in memoria circa 20-25 scatti. Una fotocamera era dunque presente, ma con ancora scarse capacità di stare in quella rete digitale che andava espandendosi.

Con la messa in produzione dell'**iPhone** prima ed il lancio di **Instagram** nel 2010, il modo di vivere la realtà attraverso le immagini cambiò radicalmente. Da una parte un dispositivo finalmente in grado di connettersi ad internet attraverso un'*esperienza seamless,* (fluida) e di fotografare immagini con una qualità accettabile per il grande pubblico, dall'altra un *social network* che rese la condivisione di foto e video un fenomeno globale, costruendosi sull'esistenza stessa degli *smartphone*.

Lo *smartphone* rappresentò dunque il culmine del processo fin qui tracciato. I tre *driver* individuati – prezzo, portabilità ed accessibilità – si realizzarono nella loro forma più compiuta, fortemente sbilanciandosi sul piano dell'*accessibilità*: un dispositivo che permetteva di scattare foto di buona qualità senza alcuna competenza tecnica, estremamente miniaturizzato, sempre connesso all'infrastruttura digitale. A tutti gli effetti, il dispositivo non era una fotocamera ma era *anche* una fotocamera. Attraverso di esso era possibile, come con le fotocamere digitali degli anni '2000, consultare i propri scatti nell'*album digitale*. La differenza rispetto alle fotocamere digitali standard stava però nella possibilità di modificare quanto scattato direttamente dal dispositivo stesso e dalla possibilità di *condividere* quanto scattato attraverso quella infrastruttura *digitale* ed informativa che era nel frattempo divenuta onnipresente. Con lo smartphone i tre *driver* raggiungono la loro forma più compiuta: massima accessibilità, massima miniaturizzazione, costo variabile. Ma proprio nel momento in cui fotografare diventa un gesto universale, il controllo del fotografo

sull'immagine inizia a ridursi.

Lo *smartphone* ha decretato, dunque, un vertiginoso aumento nella quantità di foto scattate – ché anche il progresso tecnologico nelle memorie solide prima, e nel cloud dopo, ha avuto un suo impatto. Si stima, oggi, una quantità di circa 5,3 miliardi di fotografie scattate al giorno: in soli due minuti più di quante ne siano state scattate in tutto l'ottocento; di queste, il 94% viene scattato con uno *smartphone*. E si stima che esistano circa 14,3 bilioni di fotografie digitali nel mondo[27], seppur si tratti di stima complessa: la maggior parte risiede in server privati, backup personali e archivi criptati. Risulta però chiaro che l'umanità, sotto la spinta del progresso tecnologico, ha accumulato uno stock digitale di proporzioni storiche - non senza conseguenze sul piano ambientale.

Velocità e qualità dello scatto o del video ottenuto, dispositivi miniaturizzati e altamente portatili, capacità di archiviazione *in cloud* o su memorie estremamente potenti, accessibilità funzionale si sono confermati dunque come i fattori decisivi nell'evoluzione del mezzo fotografico.

Un ultimo passaggio significativo è, infine, rappresentato dall'AI generativa. Appoggiandosi all' *infrastruttura digitale* ed informativa già citata e a notevoli scoperte nel campo del *machine learning*, il paradigma di interazione *hardware*/utente cambia radicalmente e assume forme del tutto distanti rispetto a quanto visto fino ad ora.

Nel 2014, con l'introduzione delle reti GAN (una particolare tipologia di AI generativa), le "macchine" divengono in grado di generare immagini, seguendo non più i princìpi dell'ottica (che pur rimanevano saldi, anche se in forma minore, nei dispositivi digitali) ma quelli del *machine learning*. A differenza dei dispositivi fotografici tradizionali, i sistemi di AI generativa non operano attraverso la cattura ottica della luce ma attraverso processi computazionali.

La tecnologia GAN, nello specifico (*generative adversarial networks*), utilizza due reti neurali in competizione tra di loro: la prima, denominata **generatore**, impara a generare dati plausibili. La seconda, il **discriminatore**, distingue i dati falsi creati dal generatore confrontandoli con una serie di dati reali. Ogni volta che il discriminatore riconosce come implausibile quanto prodotto dal generatore, lo penalizza. Inizialmente il generatore produce risultati altamente improbabili, falsi, addestrando dunque il discriminatore a riconoscerli come tali; man mano che il processo di addestramento prosegue, il generatore diviene in grado di produrre dati che **ingannano** il discriminatore, arrivando a farlo sbagliare[28].

L'altra grande tipologia di AI generativa correntemente disponibile, e quella più diffusa al grande pubblico, si ascrive al gruppo dei modelli di diffusione. Questi ultimi non lavorano sullo spazio dei pixel — le reti GAN generano ogni singolo

pixel, richiedendo un'enorme potenza di calcolo — ma in uno **spazio latente** attraverso un encoder ed un decoder: il primo comprime un'immagine in una versione matematica compressa; il secondo trasforma il risultato in un'immagine nuovamente visibile ed apprezzabile. Il processo parte da un *array* di rumore casuale che viene progressivamente raffinato — step dopo step — fino a produrre un'immagine coerente con il testo fornito. Non si tratta dunque di costruire un'immagine dal nulla, ma di rimuovere rumore guidati da ciò che il modello ha appreso come *visivamente plausibile* attraverso l'analisi di milioni di immagini reali[29].

Entrambe le tecnologie di generazione hanno bisogno, infatti, per funzionare, di un *dataset*, cioè di una raccolta strutturata ed organizzata di dati (in questo caso immagini) da scomporre, ricomporre e analizzare sì da poter generare nuovi dati.

Quest'ultimo stadio tecnologico rappresenta una vera e propria rivoluzione del mondo fotografico e dell'immagine. L'*accessibilità* raggiunge non soltanto nuovi picchi, ma modalità di interazione completamente differenti - con conseguenze di vario tipo, che verranno analizzate nei capitoli successivi. L'utente, infatti, si interfaccia con queste tecnologie attraverso l'utilizzo di parole, linguaggio naturale umano, e cioè descrivendo la scena che si desidera vedere generata. Nel '900 il **pulsante di scatto** era *fisico* e restituiva all'utente un *feedback* tattile e sonoro alla sua pressione. Negli anni '2000, quel pulsante si era trasformato in un'icona sul piccolo schermo di un telefono, il *feedback* simulato sotto forma di rumore ad imitare quello delle macchine fotografiche classiche. Oggi, l'utente fotografo può ottenere uno *scatto* scrivendo del testo all'interno di un *software* o di un'applicazione, descrivendo la scena che desidera vedere.
A seconda del diverso fornitore di servizi AI, la tipologia di informazioni da dover integrare nel prompt varia. Per alcuni modelli i *prompt* devono essere molto descrittivi. Per altri è necessario integrare *negativamente* informazioni circa quello che non si vuole vedere.

Inoltre, gli strumenti di AI generativa hanno portato avanti progressi di rilievo nella qualità degli *output* forniti in relativamente poco tempo. Nel 2023 diventò virale un video generato attraverso una rete di diffusione che vedeva il famoso attore americano Will Smith mentre mangiava degli spaghetti[30]. Si tramutò subito in un *meme* per la scarsa qualità del risultato che la rete generativa aveva restituito, deformando completamente il volto della star e facendola muovere in modo del tutto innaturale. Lo stesso meme è diventato oggi base di meme differenti che mostrano, in modo sarcastico, con quanta rapidità la qualità dei *media sintetici* sia aumentata: nel 2025 un video di Will Smith che mangia spaghetti generato con AI risulta estremamente credibile, avendo risolto molti problemi che le reti neurali

presentavano in passato. Informalmente si parla di *Will Smith eating spaghetti benchmark*, il video da generare per testare la validità di uno strumento AI: non solo per valutare il realismo delle superfici e delle animazioni, ma anche per giudicare la qualità dell'audio generato e la resa cinematografica complessiva[31].

Media sintetico è dunque l'espressione adottata dalla comunità scientifica per riferirsi ai contenuti abilitati o modificati dall'intelligenza artificiale — immagini interamente generate, o parzialmente manipolate partendo da una base reale. Si tratta di un campo in costante espansione che include generazione di immagini, testo, musica e voce[32]. Le applicazioni sono molteplici, molte delle quali riguardano contenuti potenzialmente dannosi.

In questa cronologia del fenomeno fotografico emerge come l'AI generativa si inserisca al culmine di un progressivo processo di astrazione del gesto fotografico. Le conseguenze, molteplici e di varia natura, verranno analizzate nei capitoli successivi.

---

[1]Beaumont Newhall, Storia della fotografia (Einaudi, 2007), 6.

[2]cfr. Beaumont Newhall, Storia della fotografia, 7.

[3]Beaumont Newhall, Storia della fotografia, 7.

[4]Beaumont Newhall, Storia della fotografia, 10.

[5]cfr. Beaumont Newhall, Storia della fotografia, 13–16.

[6]cfr. Beaumont Newhall, Storia della fotografia, 56–60.

[7]cfr. Beaumont Newhall, Storia della fotografia, 24.

[8]Herschel, John, cit. in Newhall, Storia della fotografia (s.d.), 27.

[9]Gaudin, Marc Antoine, cit. in Newhall, Storia della fotografia (s.d.), 30.

[10]cfr. Beaumont Newhall, Storia della fotografia, 22, 30.

[11]cfr. Beaumont Newhall, Storia della fotografia, 36–40.

[12]Holmes, Oliver Wendell, cit. in Newhall, Storia della fotografia (s.d.), 44.

[13]cfr. Beaumont Newhall, Storia della fotografia, 44.

[14]cfr. Beaumont Newhall, Storia della fotografia, 45.

[15]cfr. Beaumont Newhall, Storia della fotografia, 45.

[16]cfr. Beaumont Newhall, Storia della fotografia, 58, 62, 67.

[17]cfr. Beaumont Newhall, Storia della fotografia, 120–26.

[18]cfr. Beaumont Newhall, Storia della fotografia, 126.

[19]«cit. in Newhall, Storia della fotografia», New York Times, 20 ottobre 1862, 129.

[20]cfr. Beaumont Newhall, Storia della fotografia, 133.

[21]cfr. Beaumont Newhall, Storia della fotografia, 145.

[22]Thomson, John e Smith, Adolphe, cit. in Newhall, Storia della fotografia (s.d.), 146.

[23]cfr. Beaumont Newhall, Storia della fotografia, 303.

[24]cfr. Beaumont Newhall, Storia della fotografia, 306.

[25]cfr. Beaumont Newhall, Storia della fotografia, 309.

[26]Beaumont Newhall, Storia della fotografia, 320.

[27]cfr. Broz, Matic, «How Many Photos Are Taken a Day? [2025 Stats]», Photutorial, maggio 2025, https://photutorial.com/photos-statistics/.

[28]cfr. Google Developers, «Panoramica della struttura GAN», 2025, https://developers.google.com/machine-learning/gan/gan_structure.

[29]cfr. The Illustrated Stable Diffusion, «The Illustrated Stable Diffusion», Jay Alammar – Visualizing machine learning one concept at a time, ottobre 2022.

[30]cfr. Cole, Samantha, «AI Will Smith Eating Spaghetti Will Haunt You For the Rest of Your Life», Vice, 28 marzo 2023, https://www.vice.com/en/article/ai-will-smith-eating-spaghetti-hill-haunt-you-for-the-rest-of-your-life/.

[31]cfr. Alvich, Velia, «Come Will Smith mangia gli spaghetti nel 2026? Il meme virale è il nuovo "test" per valutare le performance dell'intelligenza artificiale», Corriere della Sera, 11 febbraio 2026, https://www.corriere.it/tecnologia/26_febbraio_11/come-will-smith-mangia-gli-spaghetti-nel-2026-il-meme-virale-e-il-nuovo-test-per-valutare-le-performance-dell-intelligenza-8d6bff16-70ba-40b0-96a7-3c199bf56xlk.shtml.

[32]cfr. Gregory, Sam e Cizek, Katerina, Just Joking! Deepfakes, Satire, and the Politics of Synthetic Media (MIT CoCreate Studio / WITNESS, 2021), https://cocreationstudio.mit.edu/just-joking/.

Il segno 3.

"Un giorno, molto tempo fa, mi capitò sottomano una fotografia dell'ultimo fratello di Napoleone, Girolamo (1852). In quel momento, con uno stupore che da allora non ho mai potuto ridurre, mi dissi: «Sto vedendo gli occhi che hanno visto l'Imperatore». A volte mi capitava di parlare di quello stupore, ma siccome nessuno sembrava condividerlo, e neppure comprenderlo (la vita è fatta di piccole solitudini), lo dimenticai."

Roland Barthes, La camera chiara, 1980, p. 5

Dalla data della sua invenzione ad oggi innumerevoli tentativi di tracciare una fenomenologia della fotografia hanno attraversato la storia offrendoci un ampio ventaglio di visioni ed elaborazioni teoriche. Ma cosa ha reso e cosa rende particolare una fotografia? Cosa la rende differente rispetto ad altri tipi di immagine, come ad esempio un dipinto?

Sia un dipinto che una fotografia sono *segni* iconici eppure li abbiamo interpretati e li interpretiamo in modi radicalmente diversi. Basti pensare, come osserva Pinotti, che una fotografia è ammissibile come prova nelle aule di tribunale mentre un dipinto no, quandanche ritraesse il volto del colpevole. Ritorna allora utile il lavoro di Charles Sanders Peirce, filosofo e semiologo americano vissuto nell'800. Per questi il **segno** è quel "qualcosa che sta per", che rappresenta un'entità altra e con quell'entità altra è in relazione - e in certi casi si comporta come se fosse l'entità altra: l'**oggetto**.[33]

E dunque in Peirce tale *segno*, a seconda di come si relaziona con l'oggetto rappresentato, può assumere 3 diverse forme:

- **Icona**, quel segno che si caratterizza nel suo rapporto con l'oggetto per una relazione di somiglianza, come nel caso del ritratto rispetto al modello. Una tipologia di segno che ha in sé una qualità rappresentativa, la capacità di rappresentare, di farsi sostituto dell'oggetto rappresentato.
- **Ipoicone**, icone che si distinguono ulteriormente rispetto alle *icone* perché non

si basano soltanto sulla somiglianza con l'oggetto rappresentato ma "ne rappresentano in modo analogico le relazioni interne (l'ordine delle stazioni)"[34].

- **Indice**, un segno che si lega all'oggetto sulla base di un **rapporto fattuale**, una connessione fisica che ne determina una modificazione: i panni stesi che dondolano segnalandoci il vento, il polline che indica presenza di alberi in primavera, la luce che indica presenza del sole. A differenza dell'icona, l'indice non si lega all'oggetto per pura somiglianza quanto piuttosto per effettiva modificazione subita da parte dell'oggetto che lo rende tale.
- **Simbolo**, un segno che si lega all'oggetto che esso vuole rappresentare in virtù di una legge, di una convenzione della quale esprime il significato convenzionale. Come accade nel caso delle parole nelle lingue naturali.[35]

Queste tre forme del *segno*, nella pratica, mai si presentano pure; sono sempre ibridate. Ed anzi: *"I segni massimamente perfetti sono quelli nei quali i caratteri iconici, indicativi e simbolici sono miscelati il più ugualmente possibile.*[36]*"* Può essere, ad esempio, il caso di un cartello stradale per curva pericolosa: indica la curva, ad esempio, la presenta figurativamente e simboleggia il pericolo attraverso la convenzione del triangolo rosso.[37]

E dunque, ritornando alla domanda di apertura: cosa è un dipinto e cosa è invece una fotografia? I dipinti, in particolare, sono per Peirce *ipoicone* perché sì, si basano su una relazione di somiglianza con l'oggetto, ma non solo: questi includono in sé una componente convenzionale e simbolica — si pensi all'adozione della prospettiva lineare, o allo stile di pittura — che si intensifica ulteriormente quando all'immagine si associa una didascalia in linguaggio naturale.[38]

Ritornando alle fotografie, invece, secondo Peirce nonostante sia l'aspetto della somiglianza con l'oggetto a catturarci (si tratta dunque di un'**icona**), è l'*indessicalità* ad essere caratteristica più importante – potendosi parlare di **indici**. La fotografia è stata prodotta in condizioni tali da essere fisicamente costretta a corrispondere all'oggetto in natura — e questa **connessione fisica**, non la somiglianza, è ciò che, in definitiva (tornando alla domanda pedagogica di Pinotti) l'ha sempre resa ammissibile come prova in tribunale, come prova di verità.[39]

Se è vero che le 3 forme del segno, così come descritte da Peirce, sempre si ibridano, è pur vero che nella comune percezione della fotografia, e nel suo utilizzo pratico, ha sempre prevalso l'**indice**. Non un'**indessicalità** soltanto teorica, ma dalle evidenti conseguenze ed applicazioni pratiche: scientifiche, in ambito forense e legale, informative.

La medicina si è servita della fotografia per documentare sintomi, patologie, progressioni di malattie — costruendo archivi visivi che hanno trasformato la

diagnosi e la ricerca. L'astronomia ha trovato nel *medium* fotografico uno strumento di osservazione capace di catturare quanto l'occhio mai avrebbe potuto vedere da solo. La criminologia, con Alphonse Bertillon, ha adottato la fotografia segnaletica come strumento di identificazione e controllo formalizzando, per primo, un sistema di regole per la produzione della prova fotografica, mezzo utile a ricavare tutte le informazioni necessarie a ricostruire le dinamiche di un evento delittuoso[40]. In tutti questi ambiti, la fotografia non è stata né ornamento né racconto: era prova, era dato, era verità. La sua indessicalità — quel legame fisico e causale con il reale — era a fondamento stesso della sua utilità scientifica, della fiducia istituzionale che le è stata assegnata. Ma è in questi ambiti che la fotografia si è strutturata attraverso regole e pratiche rigide, a dimostrare che l'indessicalità non era una sua proprietà automatica e universale quanto una qualità da doversi costruire, garantire e certificare attraverso protocolli precisi.

Questa missione storico oggettivista ha visto il *medium* fotografico essere strumento di testimonianza, raccolta di fatti, di fenomeni, *"una vocazione motivata dal senso comune secondo cui le immagini derivate da tecniche di produzione non dipendenti dalla manualità umana sono da considerarsi piú affidabili, in virtú dell'implicita contrapposizione fra soggettività arbitraria dell'image maker e oggettività forzata della macchina fotografica."*[41]

Anche Roland Barthes, filosofo francese, si è inserito nel dibattito novecentesco sulla fotografia con un contributo, sintetizzato nella sua opera *La camera chiara*, che è stato a lungo frainteso. Il suo celebre *"ça a été"* — "è stato" — è stato ridotto dagli studi semiotici successivi a una semplice teoria dell'attestazione: la fotografia come certificazione della presenza fisica di un oggetto davanti all'obiettivo della fotocamera[42]. Una lettura che trovava appiglio nelle stesse parole di Barthes — *"il referente aderisce"*, *"…essa ripete meccanicamente ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente"* — e che sembrava confermare, sul piano filosofico, quella stessa indessicalità che Peirce aveva descritto sul piano semiotico.

Ma Barthes va oltre la semplice referenzialità. Con il suo "è stato" il filosofo francese non intendeva affermare soltanto il legame fisico della fotografia con un referente collocato nel passato. Come osserva Grespi, Barthes cercava piuttosto di catturare la mobilità del *medium*: la fotografia come *"emanazione del reale, un suo frammento separato e autonomo, una cellula di tempo e spazio che può essere riattualizzata a ogni osservazione.*[43]*"* Non attestazione bruta del reale, dunque, quanto capacità di generare correnti affettive e rivelare qualcosa che va oltre la semplice presenza dell'oggetto davanti all'obiettivo.[44]

E su questo punto lo stesso filosofo francese scriveva, riferendosi ad un suo ritratto pubblicato su di una rivista: *"….un artificio di stampa aveva alterato l'immagine: non*

mi restava altro che un volto disinteriorizzato, sinistro e arcigno come l'immagine che gli autori di quel libro volevano dare al mio linguaggio."[45]

È proprio quella fusione tra equivoci semiotici e lettura semplificata di Barthes — ridotta a teoria dell'attestazione — che ha costruito storicamente il mito della fotografia come specchio oggettivo del reale.

William J. Mitchell, teorico dei media statunitense, primo utilizzatore del termine **postfotografia**, trova nell'avvento della fotografia digitale e di Photoshop uno dei fattori determinanti dell'inizio della crisi del fotografico in relazione al vero. Mitchell sostiene che la fotografia digitale, seppur paia essere una foto come le altre, differisca profondamente da quella analogica nella sua costituzione fisica. La fotografia analogica è **continua** – come una rampa percorribile senza interruzioni – mentre quella digitale è **discreta**, costruita da unità elementari separate, i *pixel*, ordinati in una griglia[46]. Questa differenza non è per Mitchell solo tecnica ma ha conseguenze culturali e sociali di rilievo. Da ciò ne deriva, infatti, una caratteristica esistenziale della fotografia digitale: la facile **manipolabilità**. Guardando una fotografia analogica si presumeva, salvo indizi contrari, che non fosse stata alterata — perché alterarla in modo invisibile era difficile, costoso e raro. Con il digitale questa presunzione decade: le immagini digitali sono strutturalmente più vulnerabili all'alterazione di qualsiasi altro tipo di immagine, e gli strumenti per trasformarle e combinarle diventano centrali quanto i pennelli per un pittore - ché Mitchell paragona la fotografia digitale ad un quadro, ad un intervento di tipo pittorico.[47]Su tale tipo di intervento, il teorico americano scrive: *"Deriva dalla costituzione fondamentale della griglia raster che, così come l'operazione elementare della pittura è la pennellata e l'operazione elementare della battitura di un testo è la pressione di un tasto, l'operazione elementare dell'immagine digitale è l'assegnazione di un valore intero a un pixel per specificarne (secondo uno schema di codifica) il tono o il colore. Le immagini complete si costruiscono assegnando valori a tutti i pixel del piano dell'immagine suddiviso in griglia.*[48]*"*

Occorre tuttavia precisare un punto rispetto a Mitchell. Se è pur vero che la fotografia digitale rivede il processo tecnologico, la luce come *dato* successivamente elaborato, ordinatamente disposto in una griglia, è altrettanto vero che quella luce esiste, ha fisicamente colpito l'obiettivo di una fotocamera. L'elemento di partenza, di elaborazione, è un elemento che sta nel *reale* e non è sintetico, è *indicale*: il referente esiste, è esistito. La dimensione *indicale* di Peirce, da un punto di vista procedurale, non svanisce bensì cambia.[49]

Eppure sarebbe un errore concludere che la fotografia digitale abbia semplicemente cancellato ciò che la precedeva. Come mostra Grespi, la crisi aperta dal digitale non rivela che la fotografia era falsa — rivela che era sempre stata più

complessa di come l'avevamo letta.

Nella fotografia analogica, infatti, indice e icona nella formulazione Peirciana non erano mai state due dimensioni separate in competizione, ma gemelle inseparabili. La fotografia non si limitava ad indicare qualcosa - a puntare il dito verso un referente fisicamente esistito. Simultaneamente lo iconizzava: lo raffigurava con una somiglianza così densa da renderne percepibile la presenza. Ma questa somiglianza, che Peirce definiva *likeness*, non era una qualità innata dell'immagine, una sua proprietà oggettiva; era bensì un valore che si compiva nella coscienza dello spettatore, la sua capacità di riconoscere in una fotografia ciò che si era già visto, già esperito nel mondo. La fotografia di un fiore indica il fiore, ci fa capire che quel fiore è da qualche parte esistito, e nell'indicarlo ci fa riconoscere il fiore come tale: non perché la foto contenga quella somiglianza in sé, ma perché sappiamo come è fatto un fiore e siamo in grado di riconoscerlo.

È allora possibile parlare dell'atto di produzione delle fotografie, queste icone così simili all'oggetto, come di un atto iconico che segue un atto visivo, che ne è la conseguenza. Il fotografo guarda l'oggetto e decide di rappresentarlo, di iconizzarlo, pur sapendo che l'atto iconico non coincide con l'atto visivo, che potrebbe non restituire con la foto quanto realmente visto o creduto di vedere. Assume importanza allora la lettura di Barthes distante da una fotografia che è semplicemente testimoniale ma che invece è soprattutto atto iconico; lo stupore davanti alla fotografia del fratello di Napoleone non è lo stupore di chi ha trovato una prova storica, è lo stupore di chi è stato toccato da una somiglianza che attraversa il tempo – Barthes stava parlando della *likeness*, non dell'indice.

È questa unione dei due atti che la *postfotografia 1.0*, legata alla prima ondata del digitale, spezza, più che un eventuale discorso circa la natura di *indice*. I due atti iconico e visivo sono legati, e gli strumenti di manipolazione digitale inerenti al medium permettono di agire su quel nesso. Con l'avvento degli *smartphone* e dell'elaborazione algoritmica, la *postfotografia 2.0*, il processo si radicalizza: gli scatti non hanno corrispondenza con la nostra percezione, vengono migliorati automaticamente, fusi, rimodellati. Il dispositivo ottico, le lenti, divengono sempre meno centrali nell'*atto iconico*.

Va rimarcato che la distanza tra atto visivo ed atto iconico è sempre esistita. Già nella fotografia analogica la scelta dell'obiettivo, della pellicola, dell'esposizione, della stampa introducevano una mediazione tra occhio e immagine. L'atto iconico, dunque, non è mai stato una fedele trascrizione dell'atto visivo, nemmeno negli intenti. La distanza tra i due momenti ha iniziato ad aumentare con il *digitale*. Ne consegue che il contratto di fiducia nel *medium* fotografico è sempre stato costruito

su di una semplificazione.

Con le AI generative si apre un nuovo capitolo: restituiscono fotografie senza aver mai raccolto luce dal soggetto rappresentato – il referente non si è mai trovato davanti ad una fotocamera.

---

[33]cfr. Andrea Pinotti, Il primo libro di teoria dell'immagine, Piccola biblioteca Einaudi (Einaudi, 2024), 23.

[34]Pinotti, Il primo libro di teoria dell'immagine, 23.

[35]cfr. Pinotti, Il primo libro di teoria dell'immagine, 24.

[36]Peirce, cit. in Pinotti, Il primo libro di teoria dell'immagine, 25.

[37]cfr. Pinotti, Il primo libro di teoria dell'immagine, 24–25.

[38]cfr. Pinotti, Il primo libro di teoria dell'immagine, 25.

[39]cfr. Pinotti, Il primo libro di teoria dell'immagine, 25–26.

[40]cfr. Grespi, Barbara e Villa, Federica, Il Postfotografico, Dal Selfie Alla Fotogrammetria Digitale (Einaudi, 2024), 142–44.

[41]Grespi, Barbara e Villa, Federica, Il Postfotografico, Dal Selfie Alla Fotogrammetria Digitale, 20.

[42]cfr. Grespi, Barbara e Villa, Federica, Il Postfotografico, Dal Selfie Alla Fotogrammetria Digitale, 19.

[43]Grespi, Barbara e Villa, Federica, Il Postfotografico, Dal Selfie Alla Fotogrammetria Digitale, 19.

[44]cfr. Grespi, Barbara e Villa, Federica, Il Postfotografico, Dal Selfie Alla Fotogrammetria Digitale, 19.

[45]Roland Barthes, La camera chiara. Nota sulla fotografia (Einaudi, 2003), 16.

[46]cfr. William John Mitchell, The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era (MIT Press, 1994), 12.

[47]cfr. Mitchell, The Reconfigured Eye, 13–14.

[48]Mitchell, The Reconfigured Eye, 13.

[49]cfr. Grespi, Barbara e Villa, Federica, Il Postfotografico, Dal Selfie Alla Fotogrammetria Digitale, 22.

La manipolazione 4.

"I've been looking so long at these pictures of you
That I almost believe that they're real
I've been living so long with my pictures of you
That I almost believe that the pictures are all I can feel"
The Cure, Pictures of You, 1989

La comune idea che la fotografia potesse, in quanto indice iconico, essere sinonimo di verità**,** risultava già da subito non completa. Questo perché ignorava atti di manipolazione della fotografia stessa possibili già prima ancora dell'avvento di Photoshop o dell'intelligenza artificiale generativa. La manipolazione è dunque inerente alla fotografia digitale prima, e all'AI generativa dopo, o è fenomeno radicato nel *medium* fotografico?

E cosa intendiamo dire quando diciamo che una fotografia è *falsa*?

Riferendoci ad un quadro staremmo affermando, dicendo che è *falso*, che quest'ultimo non è frutto dell'autore, dell'artista che viene dichiarato come tale. Riferendoci ad una fotografia, invece, staremmo contestando la verità di quanto è presentato nella foto, interrogandoci se quanto vediamo sia realmente accaduto, o accaduto in modo diverso – difendendoci con l'idea di fotografia come indice.[50] Durante l'epoca dell'Unione Sovietica la alterazione delle immagini a fini propagandistici, o di riscrittura della realtà, fu pratica già sperimentata ed affermata. Il dittatore Joseph Stalin, infatti, aveva a sua disposizione un intero laboratorio che si occupava di manipolare le immagini fotografiche. Attraverso quel lavoro di manipolazione su migliaia di fotografie, il dittatore mirava ad una **riscrittura della realtà** permanente, facendo leva proprio su quell'idea del medium fotografico comunemente percepito come **indessicale**. Famoso è l'esempio di una fotografia che ritraeva Stalin e Lenin (fig. 4.1) scattata nel 1922, fianco a fianco, seduti su una

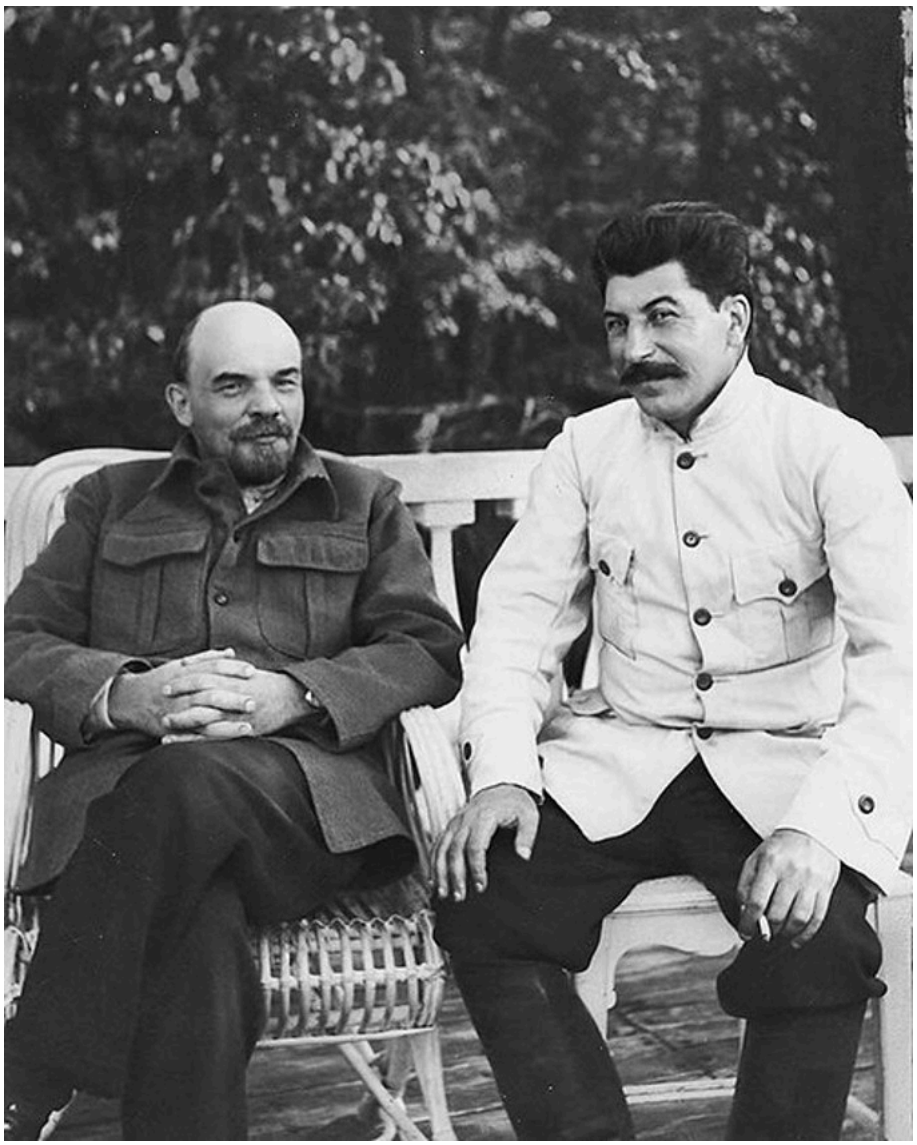


Figura 4.1 - Lenin and Stalin in Gorky. Stalin without pockmarks, 1922. Fonte: Maria Ulyanova, first published in illustrated photo section of Pravda, 1922

panchina nella residenza di Gorki con quest'ultimo convalescente dopo un ictus. I due risultano particolarmente vicini, rilassati, sorridenti. Ma quella fotografia era stata pesantemente ritoccata per "allisciare" il viso butterato di Stalin, allungare il suo braccio sinistro, aumentare la sua statura sì che Lenin paresse benignamente in secondo piano, accogliendo il suo erede. La realtà era ben diversa: dalle lettere di Lenin stesso risultava una scarsa considerazione di questi verso Stalin, definito scortese e capriccioso e non adatto al ruolo di segretario generale del Partito Comunista.

Frequente era stato poi l'utilizzo di fotoritocco per rimuovere avversari politici e dissidenti da fotografie, come nel caso della fotografia che vedeva Stalin, Trotsky e Kamenev durante la celebrazione del secondo anniversario della rivoluzione russa, 7 novembre 1919. Sia Kamenev che Trotsky furono successivamente rimossi dall'immagine in un'operazione di censura dell'URSS che rivelava un chiaro tentativo di riscrivere la storia, e dunque la realtà, e dunque la narrazione del leader; come? Attraverso l'utilizzo della fotografia come mezzo di realtà.

Si trattava di un lavoro "artigianale" portato avanti da esperti attraverso modifica dei negativi, collage, *scratching*.

Anche se esistono esempi precedenti al lavoro sistematico di manipolazione della fotografia portata avanti dai russi, è particolarmente significativo concentrarsi sul ruolo che le dittature del '900 hanno immediatamente riconosciuto al mezzo fotografico in quanto capace di generare visioni e narrazioni utili alla loro causa (la creazione del mito pubblico); in grado di creare così come di escludere, attraverso il gesto stesso della manipolazione, tutto quanto non fosse utile e/o lecito. Un atto, dunque, in grado di incidere sul passato, e dunque sul presente, e dunque sul futuro; insomma, sulla *percezione tout court* della realtà.

È possibile definire una tassonomia della manipolazione fotografica, articolata in cinque forme che operano su livelli differenti:

- **Manipolazione postuma**: lavora direttamente sul supporto fotografico alterandone il significato, il contenuto. Ne è esempio la foto scattata ad un leader politico con un colorito della pelle pallido, segno di condizioni di salute fisica non ottimali, successivamente rielaborata per farne apparire il colorito normale.
- **Manipolazione per selezione:** non interviene sul supporto fotografico, sulla foto, ma sulle modalità di circolazione della foto all'interno dell'infrastruttura – tipicamente più praticabile quando le infrastrutture sono verticali. Ne sono esempi la **censura** statale e le scelte di conservazione di un *archivio*, che decide cosa è importante, dal suo punto di vista, conservare o meno.

- **Decontestualizzazione**: l'immagine non è falsa in sé ma viene presentata in modo tale da alterarne il legame con il referente. Ne è esempio una foto *vera* di un bambino che gioca in quartiere periferico italiano presentata come scattata in Francia.
- **Manipolazione coerente**: interviene sull'apparecchio tecnologico durante lo scatto, alterando l'immagine prima ancora che sia prodotta. Ne sono esempio gli interventi algoritmici degli smartphone che modificano colori e nitidezza automaticamente.
- **Manipolazione a priori**: riguarda le scelte dell'operatore fotografico – cosa fotografare, cosa escludere, o come costruire situazioni *ad hoc* da fotografare.

Queste forme di manipolazione possono presentarsi singolarmente o in combinazione. Nel caso della fotografia di Stalin, ad esempio, non è avvenuta soltanto una modifica del supporto fotografico ma anche un'attività di censura e di decontestualizzazione. Gli esempi storici che seguono mostrano come il fenomeno si leghi inevitabilmente a quella dimensione fortemente indessicale riconosciuta alla fotografia.

Durante il ventennio fascista l'Istituto Luce, uno degli organi principali della propaganda di Stato, diede vita al "reparto guerra". Il compito era quello di documentare, con foto e video, gli eventi bellici portati avanti dal regime. Una troupe di fotografi si muoveva quindi al seguito delle armate, scattando sui luoghi del terrore. Ma tutto quel materiale veniva sottoposto ad una **rigida censura** che filtrava cosa fosse possibile far vedere ai cittadini e cosa no. Il materiale non ammesso veniva archiviato in una sezione indicata come "riservata". Significative sono le indicazioni dal censore riportate a mano sulle stampe delle foto, adducendo le motivazioni della sua scelta di censurare o meno (figg. 4.2 e 4.3). In linea con la narrazione del regime fascista, foto di cadaveri o di violenze subite non erano accettabili in quanto veicoli di una percezione di sconfitta; era necessario, invece, trasmettere i valori dell'**eroismo** e del **coraggio** dei soldati italiani.[51]

Controllare le fotografie, dunque, significava – e in parte ancora significa - selettivamente decidere cosa il popolo poteva vedere, guardare, immaginare. In fondo, siccome la fotografia manteneva forte nella percezione degli spettatori l'idea di **impronta della realtà** tante volte citata, aveva rappresentato il mezzo perfetto per operare quell'opera di distaccamento dalla realtà che sarebbe avvenuta più tardi, con mezzi differenti, su una scala più ampia.

Ritornando alla **manipolazione** del medium in sé, l'introduzione sul mercato del software di fotoritocco Photoshop nel 1990, sviluppato dall'azienda americana Adobe,

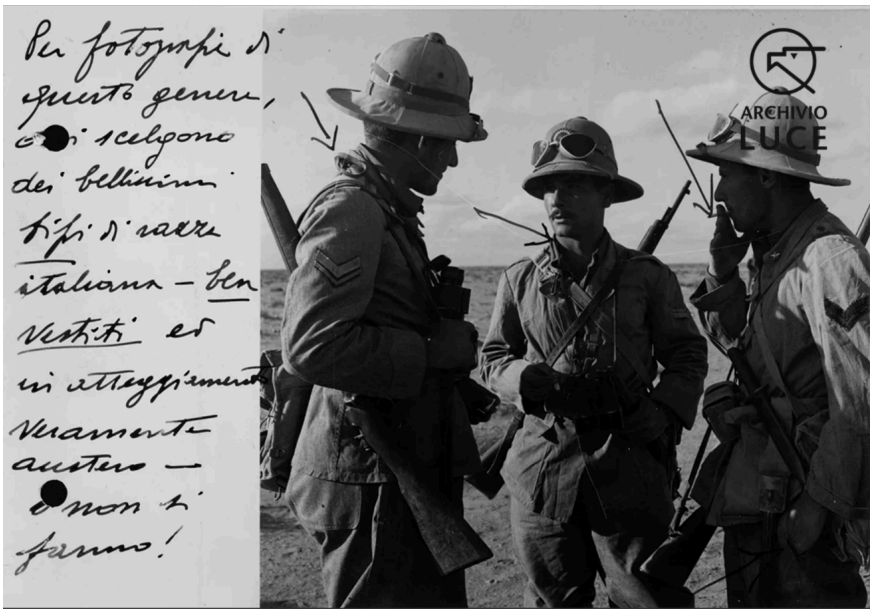


Figura 4.2 - "Per fotografie di questo genere, o si scelgono dei bellissimi tipi di razza italiana – ben vestiti ed in atteggiamento veramente austero - o non si fanno!" Fonte: Archivio Luce, reparto guerra



Figura 4.3 - "Camicia strappata! Scarpe rotte!" Fonte: Archivio Luce, reparto guerra

modificò la dimensione dell'immagine in rapporto alla sua possibilità di essere manipolata. Se in precedenza l'opera di manipolazione della fotografia era condotta, con strumenti limitati, da esperte artigianalità, con l'introduzione della fotografia digitale, e degli annessi software di gestione di questa, la manipolazione iniziò a raggiungere livelli prima di allora non possibili.

Uno degli esempi più lampanti (che potremmo classificare come di **manipolazione postuma**) delle possibilità di alterazione della fotografia nel mondo digitale è rappresentato dalla copertina del TIME del 27 Giugno 1994. La rivista aveva utilizzato una fotografia alterata del noto giocatore di football americano O.J. Simpson, all'epoca al centro di un caso di cronaca nera che aveva attirato le attenzioni di tutto il pubblico americano. Utilizzando la foto segnaletica scattata dalla polizia locale immediatamente dopo l'arresto del giocatore afroamericano, la rivista aveva deciso di ritoccarla per "migliorarla", con il risultato di aver ottenuto un O.J. Simpson dalla pelle "più scura". L'autore, Matt Mahurin, illustratore e fotografo incaricato di progettare la copertina, dichiarò di aver aumentato le ombre e il contrasto della foto per differenziare la pubblicazione da quella di un magazine concorrente (Newsweek) - che avrebbe utilizzato la stessa fotografia segnaletica. Il risultato, però, è stato devastante: molti critici lessero l'intenzione, da parte di Mahurin, di accentuare i tratti razziali del soggetto afroamericano, manipolando la percezione del pubblico americano e facendo esplodere tensioni con la comunità afroamericana.[52]

In un recente articolo Matt Mahurin, scrivendo in prima persona di quanto avvenuto più di venti anni fa, discutendo degli errori fatti, ha affermato: *"Nonostante tutto il conflitto e il dibattito nati da questa immagine, sono proprio le lezioni apprese da quel conflitto e da quel dibattito a dimostrare che un'immagine vale più di mille parole.*[53]*"* Lo scandalo della foto alterata di O.J. Simpson, comunque, attivò anche delle discussioni all'interno della comunità fotografica circa le opportunità e le implicazioni etiche legate alla manipolazione di un'immagine. Queste discussioni portarono la NPPA (National Press Photographers Association) alla creazione, nel 1990, di una guida sull'etica delle immagini nell'epoca della fotografia digitale ("*Ethics in the Age of Digital Photography*").

Del resto, le immagini hanno per tutto il secolo sostenuto, elevandole o atterrandole, visioni e discussioni di ogni tipo.

La **manipolazione coerente** rappresenta un'ulteriore forma da analizzare**.** Il processo di raffinazione e miniaturizzazione tecnologica dei dispositivi che permettono oggi di scattare una fotografia in qualsiasi momento, gli *smartphone*, apparecchi che raccolgono più funzioni in una (e che quindi diventano indispensabili), si è accompagnato ad un aumento di fotografie scattate tramite tali

apparecchi – a discapito di strumentazioni professionali, o dalle qualità ottiche maggiori. Se è sempre risultato evidente che quanto visto dall'occhio non corrispondesse a quanto visto dalla macchina, ed anzi la macchina è stata nel tempo intrepretata come **protesi** dell'occhio stesso, oggi la distanza tra quanto visto e quanto fotografato aumenta. Le pesanti procedure algoritmiche che i produttori di *smartphone* applicano alle fotografie scattate con i loro dispositivi sono **invisibili** eppure **onnipresenti**. Il tramonto che vediamo davanti a noi risulta essere diverso da quello che scattiamo e immediatamente dopo visualizziamo sullo schermo.

Ad esempio, Apple definisce questo sistema *deep fusion*: algoritmi di *machine learning* intervengono dopo lo scatto per **migliorare** la fotografia, aumentandone la nitidezza e riducendone il rumore digitale. In effetti non si potrebbe spiegare altrimenti, tecnicamente, l'elevata qualità delle foto ottenute con un dispositivo che gode, in realtà, di sensori fotografici sottodimensionati rispetto a quelli delle classiche macchine fotografiche. Per intenderci, allo stato attuale un iPhone 17 monta un sensore di circa 8,2 x 6,1mm a fronte degli 864mm quadrati di una mirrorless full frame standard.

Se un sensore minore cattura meno dati grezzi dalla realtà circostante, iPhone (attraverso *deep* fusion) mette insieme più fotografie in rapida sequenza: 8 poco prima di premere il pulsante di scatto, una con lunga esposizione durante lo scatto (per catturare informazioni relative alle ombre). Le foto vengono poi fuse insieme e, attraverso il *machine learning*, i pixel migliori vengono uniti per il miglior risultato possibile. Si tratta, in effetti, di un'evoluzione del HDR, formato digitale nato a metà degli anni '90 che già utilizzava più foto fuse in una per bilanciare luci ed ombre. Deep fusion, però, non lavora soltanto su luci ed ombre ma effettua un'analisi pixel per pixel degli scatti eseguiti decidendo in che modo utilizzarli per rendere la foto più nitida.[54] Come Apple, molte altre aziende hanno sviluppato sistemi simili. Ciò ha orientato la discussione contemporanea nel senso di definire quella di oggi come **fotografia algoritmica** od ancora **fotografia computazionale**.

Vero è, comunque, che neanche la fotografia analogica riproduceva fedelmente quanto l'occhio umano aveva davanti. L'apparecchio utilizzato, la scelta delle lenti, il rullino, la carta per lo sviluppo e per la stampa erano tutti fattori in grado di orientare la resa dell'immagine. La differenza sostanziale sta nella consapevolezza che si aveva del mezzo tecnologico e nel modo in cui tale mezzo comunicava i suoi limiti e i suoi pregi, il suo modo di funzionare. L'intervento del *machine learning* e degli algoritmi a migliorare quanto ritratto dallo smartphone dell'utente, invece, risulta essere istantaneo e invisibile, fuori dal controllo dell'utente stesso. Ciò si lega inevitabilmente a quel processo di maggiore *accessibilità* dei dispositivi che pure, ha,

però, un costo perché si è trasformata in *accessibilità della manipolazione*, che sicuramente Mitchell aveva individuato nell'allora emergente fenomeno della fotografia digitale.

Un caso interessante di manipolazione legata alla **decontestualizzazione** dell'immagine, riposizionata in termini di sue coordinate spaziali e temporali, è rappresentato dal caso della *foto di Hula*. Il 27 Maggio 2012 il sito web della BBC illustrava la notizia del massacro di Hula, in Siria, utilizzando una foto densa di significato e dal forte impatto emotivo: un bambino correre, saltare, tra file di cadaveri avvolti in lenzuola bianche. In basso a destra della foto la didascalia "photo from activist", "foto da un attivista". Se non fosse che il vero autore della foto, un fotografo italiano, si accorse poco dopo dell'utilizzo illegale della sua immagine da parte della BBC dichiarando, inoltre, che la foto era stata scattata ben 9 anni prima da tutt'altra parte, in Iraq. La foto non raffigurava dunque il massacro di Hula in Siria, ma centinaia di corpi ritrovati in una fossa comune in una città a sud di Baghdad.[55] Sul tema della *fotografia algoritmica*, delle fotografie ottiche che sono diventate *computazionali*, vale la pena notare che le aziende si muovono nella direzione di esiti fotografici che rendono felice l'utente, uniformando la qualità delle foto nel tentativo di compiacere chi le ha scattate – il proprietario del dispositivo – correggendo eventuali errori o imperfezioni e dunque allontanando il risultato dal visibile.[56]

Ma perché lo *smartphone* segna un cambiamento così grande? Perché, facendo un parallelismo con l'impatto che la *Polaroid 95* ebbe sui consumatori fotografi – raccogliendo la dimensione dello scatto e della stampa nello stesso dispositivo -, lo *smartphone* permette di scattare e manipolare in rapida sequenza, senza necessità di rivolgersi ad un dispositivo differente. Ed in effetti lo *smartphone* rimane pietra angolare dell'esperienza di scatto e di visualizzazione anche nell'epoca dell'AI generativa che è anzi oggi direttamente incorporata nel dispositivo e permette manipolazioni istantanee ancora più efficaci.

Emerge dunque una coerenza e continuità storica del fenomeno: non tanto la crescente facilità dei mezzi addetti alla *manipolazione* quanto l'esistenza di tecnologie che *manipolano* senza rivelare di farlo.

Rimane aperta una questione: guardare in un modo o nell'altro, travisando o meno il significato della foto, è opera di censura nei confronti del fotografo?

La lezione storica sulla manipolazione dell'immagine fotografica, sul controllo effettuato nelle modalità di circolazione delle immagini e sulla scelta di cosa far vedere e cosa no conduce al tema della **cornice**, dell'inquadratura. È infatti importante ricordare che, pur quando "oggettiva", pur quando indessicale, la fotografia include ed esclude allo stesso tempo: legandosi ad un oggetto ha deciso,

attraverso la pupilla e la mano del fotografo, di ritrarre quell'oggetto in quel modo, da quell'angolo, in quel determinato momento. Come osserva Pinotti, *"Più la tecnica avanza nel raffinare i processi di produzione di immagini, più punta a intensificare l'effetto di mero «dato» (è cosí) che viene a mascherare il «costruito» (lo rappresento cosí). È un fenomeno di trasparentizzazione dell'opacità del medium".*[57]Ciò è particolarmente vero quando la fotografia o il video si pongono come strumento di rappresentazione di fatti o eventi realmente accaduti, e quindi quando non si tratta di fotografia o video "artistici", quanto piuttosto del medium a corredo di informazioni veicolate attraverso quotidiani, telegiornali, ed oggi social networks.

Le AI generative si inseriscono in questo flusso garantendo livelli di manipolazione ancora più facili. Nei modelli *image-to-image* è possibile fornire all'intelligenza artificiale un'immagine di partenza che, attraverso il *prompt*, viene alterata senza la messa in atto di operazioni tecniche (come anche potevano essere quelle operate nei software di fotoritocco) da parte dell'utente. Tali funzioni di AI sono poi integrate all'interno degli stessi sistemi operativi degli smartphone; Google ha incorporato all'interno della galleria di Android uno strumento *gomma magica* che, accanto alle modifiche sui valori di tonalità, saturazione, intensità delle ombre, permette di cancellare un elemento sgradito della foto semplicemente cerchiandolo con un dito. La funzione viene pubblicizzata con lo slogan: *"Addio, elementi di disturbo. Elimina gli oggetti indesiderati e altro, con pochi tocchi"*[58]

Le AI generative, per loro natura, aprono nuove riflessioni sul *medium* fotografico. Portano all'estremo quei discorsi di *plasticità assoluta* che era stata vista come caratteristica del digitale in relazione al *pixel* suo elemento costitutivo: il *pixel* è infatti plastico perché non legato a nessuna figurazione in particolare.[59] In particolare, le AI estremizzano l'idea del *falso* attraverso la capacità di originare rappresentazioni simulate, che non corrispondono a nessuna realtà ontologica, e che attraversano la cultura umana.[60.]

Tra le varie categorie di *media sintetici* che è possibile ottenere attraverso le AI generative, merita attenzione particolare la categoria dei *deepfake*. Può trattarsi di un'immagine, di un audio o di un video che può essere manipolato o interamente generato da AI, e che si caratterizza per i suoi intenti maligni e maliziosi. Frutto dell'attività di un utente anonimo nel subforum r/deepfakes della nota piattaforma Reddit, questi si sono già dall'inizio caratterizzati per un utilizzo fortemente lesivo della dignità della persona: il subforum, infatti, era interamente dedicato alla pubblicazione di video porno non consensuali nei quali il viso dei *performer* era stato sostituito, attraverso tecniche di *faceswapping*, con quello di attrici famose. Lo strumento rilasciato per tale scopo era *open-source*, ed una volta chiuso il subforum per

violazione delle linee guida della comunità, è stato in grado di continuare a circolare sul web, venendo ulteriormente sviluppato da altri "entusiasti". Ancora oltre: il *deepfake* è diventato un mercato monetizzato da aziende che hanno offerto, sotto pagamento, servizi online di cambio e cucitura del volto (fornito dall'utente con un upload) da inserire nel proprio porno preferito. Se l'utilizzo più ingenuo dei *deepfakes* ha visto l'esplosione di meme (come quello di Will Smith citato nel primo capitolo), è importante notare nel 2019 che il 98% dei *media* appartenenti a tale tipologia era rappresentato da materiale pornografico non consensuale – colpendo per la maggior parte donne.[61]

Su tale punto, se l'IA gioca su un piano *simulativo* dell'intelligenza umana in termini di linguaggio e capacità rappresentazionale, è importante rilevare come la stessa IA in relazione al *falso* si sia profondamente interessata al *volto*, "interfaccia principale dispositivo umano più importante per la comunicazione interpersonale".[62]

Emerge dunque che il fenomeno *manipolatorio* è sempre esistito ma non è mai stato di così facile accesso, utilizzo. L'esperienza di fruizione degli strumenti di *generazione* è priva di frizioni fisiche, permettendo a chi volesse manipolare (malignamente e non) il *media* fotografico, o videografico, di poterlo fare con una facilità in precedenza mai vista e, soprattutto, con una velocità tale per cui il gesto diviene quasi senza *valore* proprio perché possibile senza sforzo.

Certo, questa stessa tecnologia ha permesso a fotografi amatoriali e a studi cinematografici di grande livello di produrre effetti speciali incredibili. Ma si è posta in una condizione che Massimo Leone ben sintetizza rileggendo i meccanismi di funzionamento delle reti GAN (note per la loro capacità di restituire volti sintetici) che competono l'una contro l'altra, ingannandosi a vicenda: *"la metafora che meglio spiega la nuova architettura del deep learning è quella del falsario e dell'intenditore"*[63]. Lo stesso Ian Goodfellow, inventore della tecnologia, fornisce la metafora del conoscitore e del falsario nella spiegazione delle reti GAN[64] fornendo una chiara indicazione non solo di come tale tecnologia funziona, ma di come tale tecnologia si posiziona in relazione al *vero*.

Leone osserva inoltre che alcuni ricercatori hanno tentato di rileggere positivamente la dialettica tra reti GAN paragonandola al rapporto tra insegnante e studente: il generatore è lo studente che cerca di produrre dati credibili, il discriminatore è l'insegnante che valuta consegnando *feedback* allo studente. Ma ciò che rileva è che i risultati di questo processo, *fotografie* verosimili, iconicamente credibili, circolano nel mondo esterno, distanti dal contesto di origine – con non poche conseguenze sul piano della credibilità del *medium*.[65]

Tuttavia queste forme di manipolazione poggiano su un presupposto implicito:

che esista una fotografia non manipolata capace di restituire la verità. Ma è davvero così?

La fotografia certifica la presenza — attesta che qualcosa è esistito davanti all'obiettivo in un determinato momento. Non certifica il significato di ciò che ritrae. La *likeness* di Peirce, quella somiglianza che ci permette di riconoscere il referente nell'immagine, è un valore che si compie nella coscienza dello spettatore — ognuno porta con sé la propria esperienza, il proprio sguardo, il proprio contesto. La fotografia di una folla in piazza può essere letta come una celebrazione o come una minaccia, a seconda di chi la guarda e di come viene presentata. E questo accade anche in assenza di qualsiasi manipolazione tecnica, rivelando la fragilità eppure la complessità del *medium* fotografico.

È qui che la lettura di Barthes, al di là della sua riduzione a teoria dell'attestazione, rivela tutta la sua profondità. La fotografia come frammento riattualizzabile — una cellula di tempo e spazio che rivive ad ogni nuova osservazione — significa che ogni volta che una fotografia viene guardata, viene in qualche modo riscritta dallo sguardo di chi la guarda. Il fotografo ha fissato un momento; lo spettatore lo reinterpreta. Tra i due c'è sempre una distanza.

La manipolazione, allora, non è un'anomalia che corrompe un medium altrimenti trasparente. È l'estremizzazione di qualcosa di strutturale: la fotografia non ha mai restituito la *verità* quanto piuttosto una presenza attorno a due momenti distanti – quello del fotografo (nei due atti visivo ed iconico) e quello del lettore, di chi guarda la foto.

Da questo punto di vista, come afferma il semiologo Franco-Lituano Algirdas J. Greimas, si è entrati in un'era nella quale la *manipolazione dei simboli* è diventata un paradigma dominante; la distinzione tra cosa è considerato "vero" e cosa è considerato "falso" è costantemente negoziata e messa in dubbio perché "vero" e "falso" risultano essere costrutti discorsivi[66]. Il digitale prima, e l'AI generativa dopo, aumentano la rilevanza della fotografia all'interno di questi processi. La domanda che rimane aperta — e che il capitolo successivo raccoglie — è: cosa succede quando nemmeno la presenza viene garantita? Che dimensioni acquisiscono vero e falso?

---

[50]cfr. Pinotti, Il primo libro di teoria dell'immagine, 18.

[51]cfr. Archivio Luce, L'archivio inedito: le foto censurate del reparto guerra, 30 maggio 2018, https://www.archivioluce.com/larchivio-inedito-le-foto-censurate-del-reparto-guerra/.

[52]cfr. Mahurin, Matt, «OJ Simpson Time Cover», Bronx Documentary Center, Altered Images, s.d., https://www.bronxdoc.org/bronx-documentary-center/exhibits/altered-images/oj/.

[53]Mahurin, Matt, First person: The man behind the notorious Simpson Time cover shares his story, 25 giugno 2024, https://www.quillmag.com/2024/06/25/first-person-the-man-behind-the-notorious-simpson-time-cover-shares-his-story/?__cf_chl_f_tk=ymcJeGB4YJ7jSVyRfI5HhCLDxIwhbsjQgZi2s8hiHqI-1783112078-1.0.1.1-i3hGZxMalgCfrHtkqVWSXNta9Kwa2OczfriDV.YDx1I.

[54]Owen, Malcolm, «Apple's Deep Fusion explained: How it works and what it does», appleinsider, 2 ottobre 2019, https://appleinsider.com/articles/19/10/02/inside-apples-deep-fusion-the-iphone-11-and-pros-computational-photography-feature.

[55]cfr. La BBC e la foto di Hula, 31 maggio 2012, https://www.ilpost.it/2012/05/31/la-bbc-e-la-foto-di-hula/.

[56]cfr. Fred Ritchin, L'occhio sintetico: la trasformazione della fotografia nell'era dell'intelligenza artificiale, trad. da Chiara Veltri (Einaudi, 2025), 15, 28.

[57]Pinotti, Il primo libro di teoria dell'immagine, 30.

[58]Google, Rendi ogni foto impossibile da ignorare, 2026, https://www.google.com/intl/it_it/photos/editing/.

[59]cfr. Grespi, Barbara e Villa, Federica, Il Postfotografico, Dal Selfie Alla Fotogrammetria Digitale, 31.

[60]cfr. Antonio Santangelo e Massimo Leone, a c. di, Semiotica e Intelligenza Artificiale (Aracne, 2023), 36.

[61]cfr. Nina Schick, Deepfakes: the coming infocalypse, First U.S. edition (Twelve, 2020), 25–29.

[62]cfr. Santangelo e Leone, Semiotica e Intelligenza Artificiale, 38.

[63]Santangelo e Leone, Semiotica e Intelligenza Artificiale, 41.

[64]cfr. Santangelo e Leone, Semiotica e Intelligenza Artificiale, 40.

[65]cfr. Santangelo e Leone, Semiotica e Intelligenza Artificiale, 43.

[66]cfr. Santangelo e Leone, Semiotica e Intelligenza Artificiale, 51.

5. Senza occhio, senza referente?

La nascita delle AI generative impone una revisione della relazione che la fotografia ha sempre avuto con il suo *referente*, con l'oggetto ritratto, raffigurato; e dunque dell'idea della fotografia come di *indice*.

Parzialmente ridimensionate le affermazioni di Mitchell in relazione alla fine della dimensione indicale con la nascita del digitale, le AI generative si ritrovano nella condizione di essere dispositivi fotografici – se ammettiamo il dispositivo fotografico essere una tecnologia in grado di restituire un'immagine di qualità fotografica - prive di corredo ottico, e dunque prive di alcun legame con la luce. Dunque, dove è finito il referente?

Ed ancora: dove è finito l'occhio?

Si aprono dunque riflessioni non soltanto legate alla semiotica dell'AI generativa in relazione al *medium* fotografico ma anche, inevitabilmente, discorsi sull'interazione tra uomo e intelligenza artificiale.

Come illustrato nel capitolo 2, le reti GAN e i modelli di diffusione sono le due principali tipologie di AI generativa. Quello che li accomuna, non differentemente da altre reti neurali, è la necessità di disporre di un *dataset* con il quale addestrarsi per poter restituire risultati, in questo caso fotografie, o video.

Questo *dataset*, va notato, nel caso delle AI generative è costituito da immagini che sono state scattate da umani e alle quali, attraverso i processi di digitalizzazione del web come raccolta di dati è stato possibile accedere. I *dataset* sono dunque, in questa applicazione, raccolte di fotografie organizzate attraverso le quali è possibile addestrare gli algoritmi di *machine learning* a compiere determinati compiti. Si tratta dunque di strumenti di ricerca al servizio di problemi visivi che i modelli computazionali devono imparare a risolvere, come nel caso di dispositivi tecnologici

che devono imparare a riconoscere oggetti nelle immagini (e dunque, nella realtà – si pensi alle fotocamere attraverso le quali è possibile riconoscere i volti delle persone). La conformazione di un *dataset* è essenziale nei risultati che la rete neurale sarà in grado di restituire. Per strutturarne uno è necessario portare avanti diverse operazioni: la creazione di categorie alle quali le immagini appartengono, la collezione di immagini, l'*annotazione* delle stesse immagini – lavoro, quest'ultimo, principalmente condotto da agenti umani. La capacità di restituire, da parte delle AI generative, fotografie realistiche, è andata di pari passo con un'evoluzione nel modo di strutturare i *dataset*. La struttura dei *dataset*, dunque, risulta cruciale nella capacità di "restituire il visibile" attraverso le tecnologie generative.[67]

È possibile affermare che la dimensione indessicale delle AI generative ha sostituito la luce con la mole di fotografie organizzate nei *dataset*. Il referente, nei *media sintetici* fotorealistici, va ricercato a ritroso, in ciò che è già stato scattato e sulla cui base l'AI generativa ha imparato a scattare, a generare.

Un'applicazione della tecnologia GAN che riscosse particolare successo fu quella sintetizzata dal sito web "This Person Does Not Exist" (lanciato nel 2018) attraverso il quale era, ed è, possibile, configurando una serie di parametri (età, etnia, genere) ottenere la foto sintetica di una persona. Iconicamente la foto funziona, lo spettatore riconosce il volto di una persona reale esistita da qualche parte nel mondo. Quella foto, quel volto, non sono il frutto di un referente di fronte ad un obiettivo quanto piuttosto la rielaborazione probabilistica di quella mole di immagini attraverso le quali la rete neurale ha imparato a costruire un volto.

Per Grespi anche questa modalità di "scatto" è, per l'appunto, una modalità di scatto: al clic dell'otturatore viene sostituito il click del mouse che restituisce un'immagine legata ad una dimensione temporale precisa, quella dell'utente mentre usufruisce della pagina web. Ciò a rafforzare l'idea che nel gesto fotografico contemporaneo è la mano a sostituire l'occhio, sempre meno rilevante.[68]

Dal punto di vista dell'*atto visivo*, quello legato allo sguardo prima dello scatto, questi strumenti permettono di ottenere immagini senza che il corpo dell'utente fotografo sia mai stato di fronte al *referente*. È possibile ottenere, infatti, fotografie di luoghi e scene mai attraversati fisicamente: la foto di un bambino che corre in un parco non richiede la presenza fisica nel parco, di fronte al bambino che rincorre una palla, ma avviene seduti alla propria scrivania o interagendo con il nostro *smartphone*. Se Grespi afferma che la fotografia era *nesso* tra *atto visivo* ed *iconico*, già messo in crisi dal digitale, dove finisce l'*atto visivo* durante il processo di creazione di una fotografia sintetica? Non esiste più.

Il modo di *scattare* attraverso tali tecnologie, trattandosi di modelli *text-to-image* –

seppur esistano anche quelli *image-to-image* – rovescia le dinamiche di interazione con il dispositivo fotografico alle quali l'utente è stato storicamente abituato. Quest'ultimo descrive la scena che desidera vedere ottenendo un risultato, uno tra i tanti, che la rete neurale ha *probabilisticamente* ritenuto rilevante. Ma cosa si guarda quando si scrive? L'utente è evidentemente in relazione con il proprio passato, la propria coscienza o con la propria immaginazione che – attraverso la macchina – si tramuta in *immagine* fotorealistica.

Come mostrato nei capitoli precedenti, il falso (nella forma della *manipolazione* fotografica) appartiene alla storia dell'uomo, ma mai era accaduto, prima dell'AI generativa, che agenti non umani fossero messi nella condizione di produrre falsi la cui stessa valutazione sfugge all'uomo – ma è invece affidata ad un esame da effettuarsi attraverso gli agenti non umani stessi.[69]La tecnologia generativa, guardando alla *fotografia* che restituisce, è in grado di riprodurre rappresentazioni che simulano relazioni indicali con il referente anche quando tale relazione non esiste, è assente; ciò si tramuta nella capacità di tali *media sintetici* di ingenerare, in chi guarda, un "effetto di realtà" del tutto credibile.[70]

È possibile allora ripensare a quanto detto sulla fotografia come di un *segno* che è *indice* ed *icona*? Nelle immagini sintetiche assume primario rilievo la dimensione *iconica*, la capacità di chi guarda di riconoscere quella cosa come "reale", ma quella cosa reale non esiste, non è esistita nella rappresentazione che l'AI generativa produce. Rassomiglia a qualcosa che lo spettatore ha già visto, che sa poter esistere in quella forma. Ma dove si colloca temporalmente quella rappresentazione?

---

[67]cfr. Sugitani, Thierry, «Formatting the Visible. In the Factory of Photo Datasets (2005-2021)», Transbordeur photographie 9 (2025).

[68]cfr. Grespi, Barbara e Villa, Federica, Il Postfotografico, Dal Selfie Alla Fotogrammetria Digitale, 176.

[69]cfr. Santangelo e Leone, Semiotica e Intelligenza Artificiale, 44.

[70]cfr. Santangelo e Leone, Semiotica e Intelligenza Artificiale, 45.

Infrastrutture e massa 6.

Le intuizioni di Barthes acquistano ulteriore significato se si pensa alle **infrastrutture** che gradualmente hanno permesso una sempre più rapida circolazione delle immagini, una circolazione talmente rapida da sovraccaricare il mondo di rappresentazioni.

Di fatti, le immagini non esistono mai da sole ma hanno bisogno di una serie di infrastrutture – intese come di ambienti tecnici, sociali, istituzionali – che le producono, le organizzano e le fanno circolare, rendendole dunque visibili. È necessario dunque, parlando di fotografia, parlare anche delle modalità attraverso le quali il *medium* esiste in relazione a tali infrastrutture. Si tratta, in effetti, di ambienti non neutri ma organizzati secondo logiche di vario tipo che è importante considerare.

L'idea di *infrastruttura* è infatti vicina al concetto di *dispositivo* che, in senso più lato, Foucault aveva delineato in relazione ad un insieme di pratiche, istituzioni, tecniche e discorsi che sono in grado di articolare il sapere e il potere in un determinato momento storico. Per Foucault tale *dispositivo* non era un oggetto ma una **macchina epistemica** in grado di produrre realtà[71]. Traslando l'idea di dispositivo al mondo dell'immagine, Gallese ci dice che il "*dispositivo non è solo la fotocamera, lo schermo, o il software: è il complesso di relazioni tecniche, sociali e percettive che rendono possibile la visibilità e l'esperienza di qualcosa. L'immagine non è mai "libera", è strutturata, indirizzata, formattata da un dispositivo[72]".*

È attraverso gli schermi che si fa esperienza dell'immagine. Gli schermi sono porte di accesso verso quella dimensione digitale ed informativa, da Floridi definita *infosfera*, che contribuisce a configurare la percezione della realtà. Per Gallese si tratta di **ambienti mediali** perché, al loro centro, mantengono un'idea di mediazione della realtà che è il processo stesso di restituzione della stessa. *"Non c'è mai un punto zero, non c'è un'esperienza "pura" non mediata. Tutto è sempre già attraversato da tecniche, dispositivi,*

ambienti. Ma proprio per questo la mediazione non è un ostacolo: è lo spazio della soggettivazione.[73]*"*

Spingendosi ancora oltre, e ritornando al precedente capitolo sul *segno*, all'interno di tali ambienti, infrastrutture non neutre che sono *dispositivi*, il segno non può più essere letto come rimando al referente. È, anzi, un agente attivo che si allontana dalla rappresentazione.

Se nel primo capitolo si è parlato di *miniaturizzazione* dei dispositivi fotografici e maggiore accessibilità di questi, e di dispositivi fotografici che diventano dispositivi in rete, vale la pena rimarcare come questo processo di evoluzione tecnologica abbia permesso, al di là della nascita della figura del *fotoreporter* professionista, quella del **cittadino fotoreporter.**

Il *fotoreporter* professionista si muoveva all'interno di un'infrastruttura prettamente verticale. Robert Capa, noto fotografo *freelance* ungherese che operò lungo la prima metà del '900, fu testimone, attraverso la sua macchina fotografica, di numerosi scenari di guerra dell'epoca: la guerra civile spagnola, la seconda guerra sino-giapponese, la Seconda guerra mondiale, la prima guerra arabo-israeliana…

Al di là delle discussioni nate negli anni '70 circa l'"autenticità" della sua fotografia più nota[74], "*Il soldato che cade*", scattata nel 1936 a Cordova con protagonista un soldato repubblicano che cade al suolo sparato dall'esercito franchista, la vita di Capa è stata la vita di un fotografo alla ricerca dell'evento, sul luogo dell'evento, vicino all'evento stesso, all'oggetto: *"Se le tue foto non sono abbastanza buone, non sei abbastanza vicino*[75]*"*, affermava.

I negativi di Capa venivano poi sviluppati, mandati ad una redazione, e tra quelli venivano selezionate delle foto da pubblicare sui giornali di svariati paesi. La fotografia, dunque, si aggiungeva, seppur in modo "parziale", ad un testo scritto a corredo, firmato da un giornalista, da un autore. Viveva in una relazione con il testo scritto, attraverso il filtro di un *photo editor* all'interno di una redazione fatta di più competenze. E lavorava sull'idea di **distanza**: era possibile guardare, e dunque *ascoltare*, cosa succedeva da altre parti del mondo, in contesti lontani, oltre che nel passato. Era questa infrastruttura a mediare il *medium*, a permettergli o meno di essere guardata, di circolare, arrivando o meno al pubblico più o meno vasto dei lettori di giornali. Ma la complessità di queste, per così dire, infrastrutture, è notevolmente aumentata con lo sbarco del web prima e dei *social networks* poi, corredati dalla possibilità di dotarsi di un dispositivo, come dello *smartphone*, in grado di comunicare con la rete in un flusso ininterrotto di eventi.

Si parla in questo caso di *infrastrutture orizzontali*, legate a quel processo di *miniaturizzazione* e maggiore *accessibilità* dei dispositivi fotografici che trova sintesi

nello *smartphone*. Questo processo di evoluzione tecnologica ha permesso, superando la figura del *fotoreporter* professionista, l'emersione del cittadino *fotoreporter*.

Vale la pena notare che, ripensando ai dispositivi fotografici che erano entrati nelle case delle famiglie e che avevano dato luogo a quella *fotografia amatoriale* fatta di foto di compleanni e di festeggiamenti di Natale, le infrastrutture non permettevano la messa in circolazione di tali *foto amatoriali*. Quandanche il normale cittadino avesse deciso di fotografare una quotidianità esterna a quella del nucleo familiare, gli scatti si muovevano all'interno di una struttura verticale che rendeva complessa la loro condivisione su larga scala e la loro visibilità. La messa in rete delle foto attraverso *internet* opera diversamente: da una parte aumenta la *mole* di scatti amatoriali, relegati a contesti privati. Dall'altra parte la possibilità di avere un dispositivo in tasca con cui scattare sempre permette di testimoniare il presente con estrema facilità: l'investimento di un pedone potrebbe essere ripreso da uno qualsiasi dei passanti. E la foto di tale investimento risulterebbe immediatamente disponibile alle masse attraverso la sua rapida messa in rete senza la necessità di doversi confrontare con una redazione.

Internet, infatti, ha reso possibile l'accumulo e l'accesso a quella **massa** fotografica che prima si componeva di fotografie stampate, raccolte in album di famiglia o archivi fisici, rendendola **accessibile** con un semplice clic, azione fisica istantanea. Tre anni dopo il lancio del motore di ricerca Google la stessa azienda, nel luglio 2001, presentò ai consumatori *Google immagini*. Era finalmente possibile guardare non soltanto cose distanti e passate, ma guardare quelle che si voleva guardare (entro i limiti dell'algoritmo di indicizzazione) senza alcun tipo di sforzo al di là del pagamento di una connessione di rete e della disponibilità fisica di un computer. Una foto di una torta alle mele, una foto di un quadro esposto al *Louvre*, una foto di un *Opuntia rufida*, singolare specie di cactus. Ma non solo una foto: innumerevoli foto dello stesso oggetto il cui nome viene digitato nella barra di ricerca.

Il 6 ottobre 2010 Kevin Systrom e Mike Krieger lanciarono Instagram. L'idea fu semplice: condividere immagini dei propri viaggi, o delle proprie giornate con gli amici; immagini da "postare", cioè pubblicare e rendere pubbliche, sul proprio profilo personale, e alle quali era possibile aggiungere un effetto retrò - nello stile delle polaroid che ispirano il logo dell'azienda. Inizialmente Instagram fu reso disponibile soltanto per proprietari di dispositivi iPhone (come ricordato nel capitolo precedente). Del resto, se è vero che infrastrutture e prodotti tecnologici comunicano tra di loro, l'assorbimento da parte dei "telefonini" di notevoli capacità fotografiche e di una connessione ad internet aveva aperto il campo a nuovi modi di informare e

far circolare le immagini ed i video, Instagram tra i tanti.

Si tratta di un passaggio ulteriore nel campo dei *social networks* rispetto a quello che aveva rappresentato Facebook, piattaforma fondata da Mark Zuckerberg nel 2004 seguendo l'idea di un web che connette persone tra di loro distanti, permettendole di rimanere in contatto. Se Facebook permetteva sì la condivisione di immagini e di video nel proprio album personale, si legava comunque ad un ipotetico rapporto di vicinanza: le persone abitavano la piattaforma con il loro nome e cognome, si scambiavano messaggi e operavano ancora attraverso il testo come elemento centrale.

Instagram, invece, da Facebook (ora Meta) successivamente acquisito, puntava tutto sulla rapidità e l'intuitività che soltanto il mondo del visivo, dell'immagine e del video, potevano restituire: un'interazione più rapida.

Dunque, un aumento della produzione delle rappresentazioni sintetizzabile nell'idea di **massa**. Un enorme e costante flusso di scatti che si caratterizza, nel mondo mediale digitale contemporaneo, dalle dimensioni di: **quantità**, **viralità**, **velocità.**

Lo *smartphone* è al centro di questo processo: ha infatti permesso alle persone di fotografare più di quanto non fosse mai stato possibile attraverso lo sviluppo di una *user experience* in grado di permettere la revisione immediata delle immagini, il dispositivo che diventa archivio digitale della propria vita. Si tratta di un'operazione che sicuramente era possibile effettuare anche con le macchine fotografiche digitali già in precedenza esistenti sul mercato, ma con molte meno **frizioni**. L'utente dotato di *smartphone* è stato finalmente in grado di scattare grandi quantità di fotografie nel corso della sua giornata, in qualità sempre più alta, e di consultarle ed eventualmente modificarle/manipolarle sullo stesso device in un **flusso di eventi ininterrotto**. Inoltre, grazie ai social network e alle applicazioni di messaggistica istantanea (prima fra tutte Whatsapp), l'utente è stato finalmente in grado di testimoniare il suo **presente** attraverso l'immagine.

In questa situazione si preferisce parlare di **presente** con un motivo ben chiaro: l'"è stato" di Barthes, cui si faceva cenno nel capitolo relativo alle discussioni semiotiche attorno alla fotografia, nell'epoca dello smartphone diventa un "è stato poco fa". L'operazione di scatto, manipolazione, invio e ricezione e visione da parte dello spettatore avviene nel giro di pochi secondi, potendosi allora parlare di una fotografia che non è più soltanto testimone del passato ma si avvicina incredibilmente al testimoniare il presente.

L'utente che opera all'interno di tale infrastruttura è in (quasi) totale controllo della sua dimensione rappresentativa. Scatta e pubblica quando desidera, come

desidera. Interpola la fotografia prima di pubblicarla. Può eliminarla in qualsiasi momento.

Il rapporto **presente** tra immagine, video e realtà si addensa ancora di più con la nascita dei social cosiddetti di "seconda generazione". Il 2 agosto 2016, sull'onda di un altro famoso social network, Snapchat, Instagram ha introdotto la funzione *stories*. Gli utenti possono da quel momento pubblicare sul loro profilo immagini o video che spariscono dopo 24 ore, in una relazione con gli altri utenti che diventa di testimonianza di un presente a scadenza. L'utente può quindi prendere la sua bicicletta e registrare un video mentre pedala, poi bere un caffè e pubblicare una foto della tazzina al bar, poi studiare e fare una foto del libro; la sua rete di contatti online sarà partecipe della sua giornata, per 24 ore, prima che quei **segni** si dissolvano nel nulla, diventando ricordo (ma non senza lasciare traccia nei server dell'azienda che gestisce il servizio). Si parla, allora, di **foto effimere**, o di **video effimeri**: la testimonianza che scade, un "sono stato qui" che svanisce – agli occhi degli spettatori, non ai server dei fornitori dei servizi.

Immagini e video, segni indessicali iconici, non sono più soltanto medium rappresentativi ma rendono l'utente fotografo proprietario di una narrazione - di sé stesso e di quanto lo circonda. Ha davanti a sé un pubblico digitale. Le sue foto si diffondono, vengono guardate, condivise, apprezzate – sotto forma di *like*. Così per milioni di utenti che ogni giorno scattano dando vita a questo flusso ininterrotto di rappresentazioni. La fotografia, o il video, diventano il modo più efficace per condividere esperienze di realtà, registrare avvenimenti ma, soprattutto, confermare la propria presenza di *sé* in un determinato momento – la propria esistenza di *sé*.

Per Floridi, prima citato per il concetto di *infosfera*, tali tecnologie (ICT) sono *"forze che modificano l'essenza del nostro mondo poiché creano e ri-costruiscono interamente realtà che l'utente è quindi in grado di abitare. Le loro interfacce digitali operano come porte d'ingresso*[76]". Si tratta di porte di ingresso che permettono una migrazione via via totale nell'ambiente dell'*infosfera*[77], quella dimensione senza spazio all'interno della quale gli individui si muovono come *esseri informazionali* (insieme ad agenti *informazionali* autonomi), dimensione popolata di dati.[78]

Il confine tra analogico e digitale, sempre per Floridi, si rende più sfumato. Per dirla con le sue parole, *"Il mondo digitale online trabocca nel mondo analogico offline, con il quale si sta mescolando*[79]*"*. Questa condizione è dal filosofo riassunta nel termine *onlife* a caratterizzare società iperstoriche e cioè sincronizzate, delocalizzate, correlate. Si abbandona la visione materialistica e storica, fatta di oggetti fisici, per una dimensione iperstorica e informazionale possibile grazie all'assenza di *frizione* nel muoversi dei dati – la velocità con la quale la foto si muove, viene vista, si produce.

Ma queste tecnologie, che Floridi legge come un *essere tra* (l'auto come tra noi e la strada, il martello come tra noi e il mondo…), e che si interpongono tra noi e dei suggeritori (natura, altre tecnologie…)[80], diventando parte di essa, non sono territori neutri.

Si tratta infatti di infrastrutture, spazi digitali, governati da istituzioni private e regolati da precisi meccanismi di funzionamento.

Quando Instagram decise di cambiare le modalità di fruizione e gestione del suo *feed*, la sua colonna digitale, nel 2016, non fece nulla di nuovo. In effetti, già Facebook aveva introdotto nel 2009 una gestione del suo *feed* non più basata sulla cronologia di pubblicazione dei contenuti quanto piuttosto sulla **popolarità** dei contenuti, insieme ad altri segnali.

In un articolo del New York Times del 2016 venivano riportate le parole di Kevin Systrom, co-fondatore e all'epoca *chief executive* della piattaforma*: "In media gli utenti perdono il 70% dei contenuti nel loro feed"*, diceva. Aggiungendo, *"Vogliamo essere sicuri che quel 30% che guardi è il miglior 30%*[81]*"*, senza meglio specificare cosa si intendesse per "migliore" e senza spiegare in modo preciso in che modo quell'algoritmo fosse stato progettato e implementato. Era noto soltanto che funzionasse su tecnologie di *machine learning* e una serie di segnali utili a determinare l'ordine delle foto e dei video nei *feed*, segnali come ad esempio la possibilità che allo spettatore potesse interessare l'immagine proposta, o la relazione tra spettatore e creatore dell'immagine.[82]In particolare, Instagram dichiara una serie di *segnali*, interazioni che l'utente mette in atto con i contenuti visivi – durante la loro fruizione –, che permettono all'algoritmo di comprendere cosa quell'utente vuole guardare. Tra i segnali citati: i *like*, i *commenti*, i *tag*, la formattazione del post. Segnali variamente combinati tra di loro a seconda della sezione del *social network* in utilizzo.[83]

Gli algoritmi mediano quanto l'utente è in grado di vedere stabilendo le condizioni di possibilità dell'esperienza del vedere attraverso i *segnali* di cui poco sopra si è parlato. Ecco, allora, che le foto, o i video, meno attraenti, rimangono in fondo, sottoterra, nascosti. Ciò costringe, allo stesso tempo, l'utente fotografo (in cerca della *viralità* che gli dà accesso alla *visibilità*) a fotografare, rappresentare, rispettando le condizioni che potrebbero abilitare l'accesso agli spettatori. Si tratta, peraltro, di infrastrutture opache: l'utente interagisce con l'interfaccia — il feed, il like, lo scorrimento — senza accedere al protocollo che la governa. L'algoritmo è una scatola nera che decide cosa gli utenti vedono senza che sia loro data possibilità di capire in che modo funziona.

È in questa condizione che la nozione di *dispositivo* di Foucault si esprime, permettendo di abbandonare una visione delle *infrastrutture* come di oggetti non

connotati ma puramente strumentali. A tal proposito Gallese aggiunge che *"La cultura visuale contemporanea è, quindi, il risultato di una lunga storia di dispositivi che hanno organizzato la percezione: dalla prospettiva rinascimentale al panopticon, dalla fotografia coloniale all'AI vision. Oggi il regime del visuale è prodotto da dispositivi tecnici, modulato da algoritmi e intrecciato con dinamiche di potere, identità e differenza."*[84]

In un mondo *sovrarappresentato* il referente, che è esperibile con i sensi in una condizione di interazione fisica, si realizza nel soggetto proprio attraverso la rappresentazione del referente stesso, attraverso l'abilitazione di quelle condizioni che garantiscono accesso alla sua circolazione. Esiste ciò che si vede, solo ciò che si vede in quanto fotografato.[85] Già ormai 70 anni fa Gunther Anders, filosofo tedesco, in relazione ad orde di turisti pronti a scattare foto di qualsiasi angolo della loro vacanza affermava "*Come non fotografano ciò che vedono – perché ciò che vedono, lo vedono soltanto per fotografarlo; e quel che fotografano, lo fotografano soltanto per averlo- così ciò che fotografano non è per loro il "reale". "Reale" è per loro invece la riproduzione fotografica*[86]*"*.

Si può a tutti gli effetti parlare, in relazione alla *massa* cui si faceva riferimento, di *saturazione* da immagini. Non solo lo spettatore, anche e soprattutto in funzione dell'algoritmo, non sceglie cosa guardare ma viene scelto - attraverso la somministrazione della rappresentazione fotografica. Lo spettatore viene messo di fronte ad *n* rappresentazioni, sempre accessibili, ripetutamente somministrate.

Nel distinguere tra *iconopolitica*, la capacità delle immagini di muovere emozioni e *iconocrazia*, l'uso regolativo delle immagini da parte del potere (stabilendone regole di circolazione, uso legittimo, leggibilità), il capitalismo si caratterizza non per il suo bisogno di distruggere le immagini quanto per quello di saturarle[87]. *"Le moltiplica, le banalizza, le integra in flussi che ne neutralizzano la forza. Oggi le immagini non vengono distrutte con la forza, ma svuotate attraverso l'eccesso: la loro proliferazione tecnica e commerciale ne dissolve la potenza affettiva e politica.*[88]*"*. Ed ancora *"Oggi l'immagine non ci smuove più: scivola via"*[89].

In un mondo saturo di immagini la conquista della visibilità è un gioco complesso. L'attenzione diventa uno spazio da aggredire, ma quello spazio è sempre minore. La *saturazione* può essere definita come un meccanismo di *distrazione strutturale*. È dunque all'interno di questo contesto che la *fotografia* non solo come rappresentazione del *vero* ma come catalizzatore di esperienze e dialoghi inizia a mostrare le sue prime crepe, ed è all'interno di tale contesto che i *media sintetici* esprimono le loro caratteristiche più pericolose. Si definiscono problemi epistemici quelli circa la capacità dello sguardo degli individui di orientarsi in maniera autonoma, di attribuire attenzione e di costruire un senso condiviso della realtà; problemi che verranno affrontati nei prossimi capitoli.

[71]cfr. Vittorio Gallese, Il sé digitale. Dai neuroni specchio alla mediazione tecnologica (Cortina, 2026), 111.

[72]Gallese, Il sé digitale. Dai neuroni specchio alla mediazione tecnologica, 111.

[73]Gallese, Il sé digitale. Dai neuroni specchio alla mediazione tecnologica, 113.

[74]cfr. Pinotti, Il primo libro di teoria dell'immagine, 19–20.

[75]Turazza, Alessio e Reali, Mauro, «Capa e Taro, tra foto e romanzo», La ricerca, 6 dicembre 2018, https://laricerca.loescher.it/capa-e-taro-tra-foto-e-romanzo/.

[76]Luciano Floridi, La quarta rivoluzione: come l'infosfera sta trasformando il mondo (Cortina, 2017), 115.

[77]cfr. Floridi, La quarta rivoluzione, 115.

[78]cfr. Floridi, La quarta rivoluzione, 57.

[79]Floridi, La quarta rivoluzione, 60.

[80]cfr. Floridi, La quarta rivoluzione, 42–44.

[81]Isaac, Mike, «Instagram May Change Your Feed, Personalizing It With an Algorithm», The New York Times, 15 marzo 2016, https://www.nytimes.com/2016/03/16/technology/instagram-feed.html.

[82]Isaac, Mike, «Instagram May Change Your Feed, Personalizing It With an Algorithm».

[83]Instagram, Algorithms and Ranking, s.d., consultato 16 aprile 2026, https://creators.instagram.com/grow/algorithms-and-ranking.

[84]Gallese, Il sé digitale. Dai neuroni specchio alla mediazione tecnologica, 108.

[85]cfr. Pinotti, Il primo libro di teoria dell'immagine, 161.

[86]Günther Anders in Pinotti, Il primo libro di teoria dell'immagine, 162.

[87]cfr. Gallese, Il sé digitale. Dai neuroni specchio alla mediazione tecnologica, 108–9.

[88]Gallese, Il sé digitale. Dai neuroni specchio alla mediazione tecnologica, 109.

[89]Gallese, Il sé digitale. Dai neuroni specchio alla mediazione tecnologica, 109.

7. Fragilità epistemica e fenomenologia del sospetto

"Non capisco se è vero o no, ma siamo spacciati", digita l'utente *notdeclancooper* sotto un breve video, circa 8 secondi, di un pappagallo che danza al ritmo di una hit estiva. Non è l'unico. È uno dei tanti commenti che ormai seguono sotto foto e video pubblicate sul noto social network Instagram. Quello che colpisce è che il commento segua ad un contenuto di tipo irrisorio, intrattenimento puro.

Ma il Reuters Digital News Report del 2025 mostra che i *social networks* sono nel tempo diventati anche una fonte di informazione primaria, scalzando i media tradizionali come TV, stampa cartacea e siti di notizie. Quello che il Report illustra, però, è un crescente clima di sfiducia verso la propria capacità di distinguere una notizia falsa da una notizia vera: il 58% del campione intervistato afferma di essere preoccupato dall'idea di non saper riconoscere il vero dal falso. I livelli più alti si presentano in Africa (73%) e negli Stati Uniti (73%). Per i cittadini le minacce più alte, in relazione a notizie false, provengono da *influencer* e politici.[90.]

Nel suo *Global Risks Report* del 2025 il World Economic Forum ha dichiarato che *misinformation* e *disinformation* rappresentano le più grandi minacce dei prossimi anni.[91]

Ma perché si tende a credere alle foto o ai video? E che relazione si instaura tra foto e pregiudizi degli spettatori?

Una foto, anche quando non fornisce informazioni circa la verità di un'affermazione, è in grado di orientarne la percezione come vera. Quando ci viene detto che un personaggio è morto, gli individui sono più portati a credere al fatto che sia morto se l'affermazione è corredata da una foto di quel personaggio – anche se si tratta di una *nonprobative photography*, una fotografia decorativa, che non aggiunge indizi utili alla verifica della veridicità dell'affermazione, ed a patto che il personaggio citato sia per noi *unfamiliar* (non conosciuto). Gli individui, infatti, utilizzano le

fotografie (informazioni non verbali) per attivare una serie di processi mentali e generare mentalmente scenari, pensieri, immagini coerenti con quanto letto (*cognitive fluency*) e che portano alla produzione di *pseudo-prove* – che attivano un meccanismo di verità (*truthiness effect*).[92] Inoltre, l'effetto di verità persiste nel tempo anche quando le persone hanno visualizzato l'affermazione corredata da foto *non probativa* per soli pochi secondi – testimoniando la capacità della fotografia di distorcere la capacità di giudizio delle persone.[93]

Si può dunque affermare che le immagini, quando manipolate, sono in grado di generare *falsi ricordi* parziali o totali, come nel caso dell'esperimento che ha visto un gruppo di 10 persone sottoposte ad immagini manipolate della loro infanzia e che hanno utilizzato quelle immagini come *seme* per ricostruire eventi mai avvenuti nel loro passato.[94]

Nel 2017, ben prima del livello di fotorealismo raggiunto dalle AI generative attuali, il riconoscimento di foto manipolate da parte del pubblico risultava questione complessa. Gli studi di Nightingale, Wade e Watson, hanno visto l'esecuzione di due esperimenti attraverso l'utilizzo di due tipologie di manipolazioni: plausibili (fotoritocco di un volto, rimozione o aggiunta di un oggetto) ed implausibili (alterazione delle geometrie della scena, ombre non realistiche). I risultati di tali esperimenti hanno confermato, al di là della plausibilità o meno della manipolazione, una limitata capacità da parte degli utenti di riconoscere e di localizzare le foto di scene del mondo reale manipolate. Anche quando i soggetti intuivano che la foto fosse stata manipolata, fallivano poi spesso nel localizzare la manipolazione all'interno dell'immagine. Questo perché il cervello ricorre, durante la visione, a delle scorciatoie cognitive: non analizza la fisica esatta di una scena attraverso le ombre, ma elabora rapidamente ombre o geometrie come indizi generici – se l'ombra è grossomodo corretta, viene accettata come autentica. L'unico fattore cruciale nell'identificazione delle foto manipolate è stato rappresentato dall'entità del disturbo fisico causato dalla manipolazione alla struttura dei pixel dell'immagine – dai ricercatori misurato attraverso una metrica Delta-E sintetica della differenza di valori in colore e luminanza tra foto originale e foto manipolata.[95]

Inoltre, lo studio non è stato in grado di individuare fattori individuali decisivi nella capacità di riconoscere o meno le foto manipolate (come, ad esempio, una passione per la fotografia da parte dello spettatore), suggerendo la necessità di portare avanti ricerche attorno a come formare le persone per permetterle di individuare più facilmente le manipolazione – considerate le grandi implicazioni in settori come quello scientifico, o quello giornalistico.[96]

Un ulteriore studio ha testato la capacità delle fotografie di alterare la memoria di

eventi pubblici e storici – influenzando non solo quello che gli spettatori ricordano ma anche quello che pensano, e dunque i loro comportamenti futuri. Utilizzando le fotografie di due eventi specifici e di differente collocazione temporale – la protesta di Piazza Tienanmen a Pechino, 1989, e una protesta pacifista a Roma contro la guerra in Iraq, 2003 – i ricercatori hanno dimostrato una forte vulnerabilità della memoria davanti alle suggestioni visive. Sottoponendo i partecipanti del test alla coppia di immagini in una delle quattro combinazioni possibili (vera vera, falsa falsa, vera falsa, falsa vera) e raccogliendo attraverso un questionario le loro risposte, i ricercatori sono stati in grado di affermare che la generazione di falsi ricordi su eventi pubblici passati è ancora più evidente che nel caso di false memorie legate a ricordi personali della propria infanzia; nel caso degli eventi pubblici, infatti, i ricordi sono meno elaborati rispetto ad eventi autobiografici, caratterizzandosi per minore vividezza e minore quantità di dettagli percettivi. Secondo i risultati dello studio, ingannare le persone orientando le loro opinioni attraverso le fotografie è un risultato altamente ottenibile.[97]

Lo studio, datato 2007, poneva la questione ben prima che l'AI generative rendesse la manipolazione dell'immagine accessibile su larga scala*: "If viewing false pictures during the retrieval stage affects our recollection of well-known events, what happens when we are exposed to misleading material as we first learn about a new event?*[98]*"*.

Fotografie e video manipolati si inseriscono dunque all'interno di un complesso panorama di *disinformation* e di *misinformation* che fa leva sul modo in cui il cervello legge ed interpreta le informazioni visive.

A tal proposito è utile proprio ricordare la differenza tra *misinformation* e *disinformation* ricorrente nella letteratura: la *misinformation* è una falsa informazione condivisa da qualcuno che, erroneamente, crede sia vera – e non è necessariamente disseminata con scopi maligni. La *disinformation* è invece disinformazione deliberata, condivisa consapevolmente, sapendo che è falsa e con l'intento di ingannare le altre e gli altri – è intenzionale. Una ulteriore sottocategoria è quella della *malinformation* che raggruppa informazioni vere ma deliberatamente condivise per usi personali (ad esempio il *revenge porn*).[99]

Gli studi sopra citati manifestano la capacità delle fotografie non solo di alterare i ricordi ma anche di orientare l'azione futura e le credenze delle persone, le loro attitudini. I *deepfake*, in particolare, rappresentano una minaccia rilevante – esponendo gli individui a rischi circa la loro immagine personale, la loro identità.

A tal proposito, considerate le notevoli implicazioni legate all'utilizzo di immagini manipolate attraverso le AI generative, si può parlare di una *crisi epistemica*, e dunque una crisi nelle capacità di sapere attraverso le immagini, che può strutturarsi su tre differenti piani.

7.1 Tre livelli di crisi epistemica

La crisi dell'immagine nell'epoca della sua origine sintetica si dispiega su tre differenti livelli: individuale, collettivo, istituzionale.

7.1.1 La crisi individuale

AI Forensic, organizzazione che si occupa di condurre indagini *data based* sull'impatto degli algoritmi e della profilazione nelle violazioni dei diritti umani, ha recentemente testimoniato, infiltrandosi in gruppi Telegram (piattaforma di messaggistica online) italiani e spagnoli, le minacce legate all'utilizzo dell'AI generativa. All'interno di questi gruppi (con circa 27000 membri attivi in Italia) attraverso la semplice condivisione di immagini di donne (ottenute da Instagram od altri *social networks*) è possibile ottenere, dietro il pagamento di somme dai 20 ai 50 euro – per accedere al canale - , video pornografici che utilizzano i volti di quelle donne. L'abuso è dunque diventato un servizio che si basa sull'utilizzo dell'AI generativa, ed è un abuso monetizzato. Gli impatti sulla vita delle vittime sono devastanti. A tal proposito è emersa la dicitura di *Technology-facilitated gender-biased violence*, abusi basati sul genere sessuale che sono commessi, facilitati o amplificati tramite le tecnologie digitali. I TFGBV rappresentano una vera e propria sfida nel campo dei diritti umani perché alimentati dai *social media* e dalla crescente disponibilità di strumenti come l'AI.[100] Le vittime principali sono donne ordinarie ignare dell'utilizzo non consensuale delle proprie foto.[101.]

Altrettanto rilevante è considerare, ad esempio, l'impatto che gli strumenti *deepfake* hanno anche in contesti protetti come quello scolastico. Una recente analisi condotta da Wired e Indicator mostra che il fenomeno è globale: studenti adolescenti, attraverso le foto delle compagne condivise sui *social networks*, sono in grado di spogliarle attraverso comode app. Le foto vengono poi condivise in tutta la scuola, conducendo all'umiliazione delle colleghe violate. A partire dal 2023, secondo l'indagine, nelle scuole di 28 paesi ci sono stati casi di utilizzo dell'IA per creare *deepfake* sessualizzati delle studentesse compagne di classe – e, dunque, materiale pedopornografico. Spesso le vittime non vogliono più frequentare la scuola e iniziano a soffrire di gravi disturbi psicologici.[102]

Da questo punto di vista le tecnologie di AI mettono in crisi l'individuo come proprietario della sua immagine, che può essere replicata e ricostruita facilmente

attraverso un *prompt* o strumenti di facile accesso ed utilizzo. Le vittime dei *deepfake*, quando si tratta di persone comuni, non hanno fatto nient'altro che vivere la loro quotidianità attraverso i *social networks*, diffondendo la loro immagine online.

D'altro canto, parlando di *crisi epistemica*, le tecnologie di AI generativa mettono in crisi l'individuo in quanto soggetto non più in grado di discriminare una foto "reale" da una foto sintetica, e dunque soggetto ad un'incertezza sistemica. Ciò va di pari passo con il crescente ammontare dei *media sintetici* diffusi online.

Come già notato, la manipolazione è un fenomeno insito nella storia della fotografia. Quello che fa la differenza, nel contesto dell'AI generativa, è la capacità di manipolare *velocemente* e *facilmente* l'immagine e di diffondere i risultati di tale manipolazione in infrastrutture algoritmiche che, attraverso i meccanismi di *viralità*, ne rafforzano lo statuto.

Tale condizione si spiega attraverso l'*illusory truth effect*. Secondo tale fenomeno psicologico, infatti, le informazioni ripetute vengono percepite come più vere rispetto alle informazioni nuove e mai sentite prima. Alla base di tale fenomeno vi è il concetto di *processing fluency* (fluenza di elaborazione) che indica la facilità (o difficoltà) metacognitiva con cui il nostro cervello elabora un'informazione. Un'informazione ripetuta più volte viene elaborata in modo più rapido e fluido e, nel mondo reale, questa facilità di elaborazione diventa un segnale di verità dell'informazione. Tali meccanismi sono, ad esempio, alla base delle pratiche pubblicitarie, della propaganda politica e della diffusione delle *fake news*. Nello specifico, ogni ripetizione aumenta l'effetto di verità illusoria (seppur secondo un crescere logaritmico).[103]

Bisogna inoltre aggiungere che le fotografie, nella maggior parte dei casi, sono corredate da testo. Newman e Schwarz sostengono, a tal proposito, che l'impatto cognitivo di un'immagine non dipenda soltanto dalle sue caratteristiche intrinseche ma dalla sua specifica relazione con le affermazioni testuali che la accompagnano. In base alla loro relazione con il testo, i due studiosi forniscono una classificazione delle immagini in 5 tipologie: *probatorie* (foto reali che forniscono una effettiva prova visiva a sostegno di quanto affermato nel testo); *tendenziose*, foto reali che offrono una rappresentazione parziale o distorta del testo (come ad esempio la foto di un singolo manifestante violento a corredo di un articolo che descrive una protesta pacifica per alterarne la percezione); *riadattate*, foto reali ma scattate in eventi o contesti completamente diversi che vengono riutilizzate e falsamente presentate come "prove" del testo; *false*, immagini alterate o interamente generate da 0 con AI per fabbricare finte prove a supporto di quanto affermato; *decorative*, immagini vere o false legate all'argomento del testo che però non aggiungono né tolgono nulla a

quanto affermato, principalmente utilizzate per attirare l'attenzione dei lettori e rendere l'articolo più leggibile.[104]

Newman e Schwarz osservano che il rapporto tra immagine e testo innesca una serie di meccanismi nel lettore/spettatore come ad esempio una *assumed relevance*, presunzione di pertinenza, che spinge il cervello a dover cercare la connessione tra testo e immagine. Si può quindi utilizzare un testo accurato da un punto di vista dei fatti ma associato ad un'immagine tendenziosa per suggerire un'idea falsa così da ottenere una *negabilità plausibile*; così facendo chi comunica è in grado di trasmettere un messaggio fuorviante senza dover esplicitare nulla. Allo stesso modo, sfruttando i meccanismi propri dell'immagine, la foto può suggerire conclusioni che vanno oltre il testo scritto portando i lettori a *falsi ricordi*, convincendoli in un secondo momento di aver letto nel testo dei dettagli in realtà dedotti dalle sole immagini.[105]

Ciò spiega la facilità con la quale i media sintetici si diffondono e sono in grado, attraverso il loro *realismo* percepito – e del quale nei capitoli precedenti si è parlato – di minare le basi di una realtà condivisa.

7.1.2 La crisi collettiva

In precedenza, citando Grespi e Villa, si è detto che attraverso la fotografia si è fatta comunità, creando narrazioni condivise, confronto e riconoscimento.

Questa capacità della fotografia è oggi fortemente messa in dubbio dai media sintetici e dall'utilizzo dell'AI generativa nel campo del visivo. Se è così facile creare una fotografia da 0, priva di alcun referente, vedendo in precedenza quali capacità la fotografia ha di orientare ricordi, credenze ed intenzioni, in che modo è possibile parlare della *realtà*? O meglio: in che modo è possibile confrontarsi su di un fatto accaduto, quando è così facile ottenere due rappresentazioni divergenti di quel fatto accaduto? O quando è addirittura possibile fabbricare da 0 l'immagine di un fatto non accaduto, o accaduto in modo differente?

E ancora: queste rappresentazioni divergenti di un fatto unico, proprio attraverso le *infrastrutture algoritmiche*, può essere somministrata agli spettatori più in grado di assimilarle, rafforzando le loro posizioni. Differenti gruppi sociali si trovano dunque a guardare differenti rappresentazioni dello stesso fatto, *ad hoc* create attraverso gli strumenti di AI – frammentando la realtà.

Può trattarsi, ad esempio, del recente caso della frana di Petacciato, zona costiera in Molise. La frana si era realmente riattivata a causa delle piogge, comportando la

chiusura di scuole, alcuni tratti dell'autostrada e linea ferroviaria.[106] Sui *social networks*, però, è subito diventata virale un'immagine sintetica dell'evento che rappresenta il territorio in una situazione molto più tragica della realtà: collina squarciata, autostrada e ferrovia distrutta.[107]

Nei commenti della relativa foto si sono scontrate visioni differenti del fenomeno, oltre che affermazioni circa l'origine sintetica o meno della stessa.

Ma facendo un ulteriore passo in avanti circa il livello *collettivo* della crisi si può fare riferimento alla guerra civile Sudanese, condotta dal 2023 da due fazioni opposte: RSF (paramilitari) e SAF (forze armate sudanesi). Entrambe le parti, già esperte in disinformazione tradizionale, hanno adottato l'AI generativa come *arma* per produrre prove audio e video l'una contro l'altra. Le RSF hanno diffuso audio sintetici spacciati per *leak* – false dichiarazioni dell'ex presidente al-Bashir contro al-Burhan – ed anche un audio sintetico a clonare la voce di un ambasciatore americano. Per ritorsione la SAF ha ritenuto che tutte le registrazioni fossero false e che il leader del RSF fosse in realtà morto, accusa anch'essa falsa. Entrambe le parti hanno fatto circolare *media sintetici* strazianti (donne e bambini in fuga o sul punto di essere giustiziati) – tutti successivamente accertati come falsi dai *fact-checker*. Il caso del Sudan è interessante perché soltanto il 28,7% della popolazione ha accesso ad internet e i media indipendenti sono collassati. È in questo vuoto che il pubblico online si è polarizzato tra una fazione o l'altra, entrambe utilizzando l'AI come arma di disinformazione affinché le notizie si diffondessero anche *offline*, tramite passaparola. Una guerra digitale che alimenta direttamente la violenza fisica.[108]

Allo stesso modo, tornando ai *deepfakes*, questi vengono utilizzati in vari Paesi del mondo come strumento di ricatto contro attivisti dei diritti umani o persone scomode ai Governi. Ma non solo. La ONG Witness solleva la questione di come sia possibile testimoniare le violazioni dei diritti umani che per anni abbiamo portato avanti attraverso foto e video quando gli strumenti di AI generativa sono diventati così potenti.

Qui si può assistere a due attori che utilizzano lo strumento dell'AI generativa per costruire universi narrativi paralleli e incompatibili che si rinforzano attraverso i *media sintetici* e che hanno conseguenze devastanti nel mondo reale.

7.1.3 La crisi istituzionale

La crisi *epistemica* delle immagini coinvolge anche le istituzioni, il loro modo di comunicare ed il loro modo di essere credibili agli occhi delle cittadine e dei cittadini.

Nel 2026, dopo la cattura del presidente venezuelano Nicolàs Maduro da parte dell'esercito americano, i *social networks* vengono invasi da *media sintetici* accanto a reali fotografie e video dell'evento – rendendo impossibile la distinzione tra vero e falso. Quando Donald Trump ha pubblicato la foto verificata di Maduro ammanettato e bendato sulla USS Iwo Jima, le immagini false con gli agenti DEA erano già diventate virali, viste e condivise milioni di volte. Il sindaco di una cittadina americana, Coral Gables, ha pubblicato una delle foto sintetiche su Instagram per giustificare politicamente l'operazione, una figura istituzionale che usa un contenuto generato come "prova".[109]

Il falso ha preceduto e superato il vero. Come scrive Fred Ritchin, *"Le democrazie sono destabilizzate dall'introduzione diffusa di queste montature che inoltre contaminano, talvolta in modo fatale, le prove costituite da fotografie e video veri. Come può un cittadino sentirsi emancipato quando distinguere tra questi vari tipi di media comincia a sembrare un'impresa disperata, oppure richiede talmente tanto tempo da essere fuori dalla sua portata? Le nostre percezioni delle storie collettive e personali possono essere amplificate ma anche sminuite, talvolta con malizia, dalla facilità con cui si producono immagini a sostegno di pressoché qualsiasi punto di vista.[110]"*

Chesney e Citron evidenziano, tra i rischi legati all'uso dei *deepfake*, quelli relativi ad una sostanziale erosione di fiducia verso le istituzioni portando degli esempi: *"One can readily imagine, in the current climate especially, a fake-but-viral video purporting to show FBI special agents discussing ways to abuse their authority to pursue a Trump family member. Conversely, we might see a fraudulent video of ICE officers speaking with racist language about immigrants or acting cruelly towards a detained child. Particularly where strong narratives of distrust already exist, provocative deep fakes will find a primed audience[111]".*

Gli esempi analizzati mostrano come la crisi epistemica delle immagini non riguardi solo la capacità dei singoli di distinguere il vero dal falso, ma anche la credibilità stessa delle istituzioni e dei processi democratici. Ne consegue allora una domanda: forse oggi le fotografie fungono più da desideranti che da referenti? La possibilità di ottenere rappresentazioni fotorealistiche della realtà pone gli individui nella posizione di poterle piegare alla propria volontà come mai era successo prima?

Il *liar's dividend* 7.2

Il risultato di uno statuto dell'immagine fotografica non più *credibile* si sintetizza in quel fenomeno che Chesney e Citron hanno definito *liar's dividend*.

Chesney e Citron provano a identificare alcune delle cause dietro il crescente fenomeno dei *deepfakes* e dei *media sintetici*. In primis la capacità dei *social networks* di generare *cascate di informazioni*: le persone smettono di prestare attenzione alle proprie conoscenze o informazioni dirette per affidarsi ciecamente a ciò che gli altri dicono, condividendo la notizia. Secondo, l'attrazione umana per le informazioni negative e le novità (caratteristica naturale) – capaci di suscitare emozioni più forti rispetto alle notizie verificate e alle storie vere. Terzo, le *filter bubbles* o bolle di filtraggio, il fattore che porta gli individui a circondarsi di informazioni che confermano le proprie convinzioni preesistenti (fenomeno ampiamente fortificato dai sistemi algoritmici delle piattaforme), allontanandoci da informazioni e opinioni che non condividiamo. Questi tre elementi, tra di loro combinati, creano un sistema perfetto per le *fake news* e i media sintetici come i *deepfake*.[112]

Tra i vari effetti positivi e negativi dei *deepfakes* rilevante è quello che loro definiscono come *liar's dividend*: *"Deep fakes will make it easier for liars to deny the truth in distinct ways.[113]"*

I *deepfakes* renderanno semplice il processo di mentire producendo, ad esempio, prove contrarie al fatto realmente accaduto. Si pensi, ad esempio, alle situazioni nelle quali non esistono altri *media* a provare l'accaduto e nessun altro è in grado di addurre prove sufficienti, o alle situazioni nelle quali esiste un disequilibrio nelle risorse disponibili. Ma, ancora: più i *media sintetici* e i *deepfakes* si diffonderanno e le cittadine e i cittadini, gli spettatori, saranno consci della loro esistenza, più si potrà far leva sulla falsità di immagini e video invece reali: *"Put simply: a skeptical public will be primed to doubt the authenticity of real audio and video evidence."*[114]

Lo scetticismo, il dubbio che all'inizio di questo macro-capitolo si legge nei commenti sotto il video di un pappagallo che danza è l'elemento base del *liar's dividend*.

Nel settembre 2024 in occasione di un'udienza di appello che lo vedeva accusato di abuso sessuale e diffamazione, Donald Trump ha dichiarato che una fotografia che lo ritraeva insieme alla vittima fosse stata generata con l'IA. Lo stesso Trump aveva più volte dichiarato, in precedenza, che la foto fosse autentica. A tal proposito l'esperto di *digital forensic* Hany Farid ha definito il caso un esempio da manuale del *liar's dividend*.[115]

Ancora prima, nel 2019, la Malesia ha visto la diffusione online di un video

sessualmente esplicito con protagonisti due uomini, uno dei quali, secondo molti osservatori, sarebbe stato il Ministro per gli affari economici Azmin Ali. L'altro uomo, un assistente politico, ha pubblicamente dichiarato di essere lui stesso nel video. Il ministro ha negato con forza di esservi coinvolto con il supporto dello stesso primo ministro malese Mohamad a sostenere che il contenuto fosse stato frutto dell'IA generativa. Un capo di governo che dunque ricorre al *liar's dividend* per proteggere un alleato politico. In Malesia l'omosessualità è un reato punito fino a 20 anni di carcere.[116]

Se mettiamo in dubbio tutto, niente è più credibile. Ciò determina, di pari passo con il graduale e significativo miglioramento degli strumenti di AI generativa, una condizione per la quale guardare una foto fa entrare lo spettatore in una dimensione non più di *è stato*, con tutti i suoi limiti, ma di *potrebbe essere*.

Si apre dunque la possibilità di una *società dell'immagine* che diviene *società del sospetto* attorno all'immagine, e che tanto ha a che fare con gli strumenti tecnologici attualmente disponibili.

Ma quali sono le implicazioni sociali, politiche ed etiche di una *società del sospetto*? Ed in che modo si vive all'interno di tale *sospetto*?

---

[90]cfr. Reuters Institute Digital News Report 2025 (Reuters Institute, 2025), 10–17, https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/digital-news-report/2025.

[91]cfr. Reuters Institute Digital News Report 2025, 23.

[92]cfr. Eryn J. Newman et al., «Nonprobative Photographs (or Words) Inflate Truthiness», Psychonomic Bulletin & Review 19, fasc. 5 (2012): 969–74, https://doi.org/10.3758/s13423-012-0292-0.

[93]cfr. Elise Fenn et al., «The Effect of Nonprobative Photographs on Truthiness Persists over Time», Acta Psychologica 144, fasc. 1 (2013): 207–11, https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2013.06.004.

[94]Kimberley A. Wade et al., «A Picture Is Worth a Thousand Lies: Using False Photographs to Create False Childhood Memories», Psychonomic Bulletin & Review 9, fasc. 3 (2002): 597–603, https://doi.org/10.3758/BF03196318.

[95]cfr. Sophie J. Nightingale et al., «Can People Identify Original and Manipulated Photos of Real-World Scenes?», Cognitive Research: Principles and Implications 2, fasc. 1 (2017): 30, https://doi.org/10.1186/s41235-017-0067-2.

[96]cfr. Nightingale et al., «Can People Identify Original and Manipulated Photos of Real-World Scenes?»

[97]cfr. Dario L. M. Sacchi et al., «Changing History: Doctored Photographs Affect Memory for Past Public Events», Applied Cognitive Psychology 21, fasc. 8 (2007): 1005–22, https://doi.org/10.1002/acp.1394.

[98]Sacchi et al., «Changing History», 1020.

[99]cfr. MIT Center for Advanced Virtuality, Media Literacy in the Age Of Deepfakes, s.d., https://deepfakes.

virtuality.mit.edu/.

[100]cfr. AI Forensic, Harrassment As Infrastructure (2026), 7–11, https://aiforensics.org/work/telegram-harassment-infrastructure.

[101]cfr. AI Forensic, Harrassment As Infrastructure, 32.

[102]cfr. Burgess, Matt, Nudi deepfake nelle scuole, la piaga è diventata una crisi globale, 21 aprile 2026, https://www.wired.it/article/nudi-deepfake-scuole-crisi-globale/.

[103]cfr. Aumyo Hassan e Sarah J. Barber, «The Effects of Repetition Frequency on the Illusory Truth Effect», Cognitive Research: Principles and Implications 6, fasc. 1 (2021): 38, https://doi.org/10.1186/s41235-021-00301-5.

[104]cfr Eryn J. Newman e Norbert Schwarz, «Misinformed by Images: How Images Influence Perceptions of Truth and What Can Be Done about It», Current Opinion in Psychology 56 (aprile 2024): 1–2, https://doi.org/10.1016/j.copsyc.2023.101778.

[105]cfr. Newman e Schwarz, «Misinformed by Images», 2–3.

[106]cfr. Italia spaccata in due per la frana nel Molise. Decaro: "Puglia a rischio isolamento". Strade chiuse, treni bloccati almeno fino a venerdì, 8 aprile 2026, https://www.ilfattoquotidiano.it/2026/04/08/frana-di-petacciato-fronte-di-4-chilometri-in-movimento-impossibile-qualsiasi-intervento-la-protezione-civile-ogni-azione-dopo-le-verifiche/8348645/.

[107]cfr. Cuscito, Erika, Una foto fake della frana di Petacciato scatena il panico sui social: «Uso distorto dell'IA», 8 aprile 2026.

[108]cfr. Turner, Matthew, Violent Non-State Actors and Generative AI in Warfare: The Rsf and the Sudanese Civil War, 11 febbraio 2026, https://smallwarsjournal.com/2026/02/11/generative-ai-sudan-civil-war/.

[109]cfr. Kerr, Dana, AI images of Maduro capture reap million of views on social media, 6 gennaio 2026, https://www.theguardian.com/technology/2026/jan/05/maduro-venezuela-ai-images.

[110]Ritchin, L'occhio sintetico, 18.

[111]Chesney, Bobby; Citron, Danielle, Deep Fakes: A Looming Challenge for Privacy, 2019, 1779, https://doi.org/10.15779/Z38RV0D15J.

[112]cfr. Chesney, Bobby; Citron, Danielle, Deep Fakes, 1765–68.

[113]Chesney, Bobby; Citron, Danielle, Deep Fakes, 1785.

[114]cfr. Chesney, Bobby; Citron, Danielle, Deep Fakes, 1785.

[115]Dale, Daniel, Fact check: Trump falsely says real photo of him with Carroll might have been 'AI-generated', 6 settembre 2024, https://edition.cnn.com/2024/09/06/politics/donald-trump-fact-check-carroll-photograph.

[116]cfr. Blakkarly, Jarni, A gay sex tape is threating to end te political careers of two men in Malaysia, 17 giugno 2019.

Dal sospetto al metodo 8.

Tecnosoluzionismo 8.1

In conclusione di questo lavoro di ricerca storica e teorica attorno alla fotografia ed alle sue evoluzioni in relazione all'emergere delle *immagini sintetiche*, è necessario analizzare quali soluzioni - ai problemi nel capitolo precedente delineati - si sono trovate e si stanno cercando. Si proveranno qui a delineare, dunque, le risposte tecniche al fenomeno del deterioramento del valore testimoniale della fotografia, con le sue varie conseguenze.

Una delle soluzioni sviluppate per individuare l'origine di contenuti sintetici è quella che vede la marchiatura dell'immagine prodotta dall'AI. Si possono, a tal proposito, individuare differenti tipologie di marchi[117]:

1. **Marchi visibili**, come piccole icone posizionate nell'angolo dell'immagine generata, che hanno l'obiettivo di informare immediatamente gli spettatori circa l'origine sintetica delle immagini[118].
2. **Marchi invisibili** che non alterano la composizione dell'immagine e sono in grado di essere letti soltanto da macchine (e non da umani). Tra questi ulteriori sottocategorie[119].

I marchi visibili sono facilmente rimovibili attraverso il ritaglio dell'immagine laddove il marchio si posiziona, od attraverso operazioni di post-produzione e ritocco.

Circa i marchi invisibili una prima specie è quella dei *watermark*, sottili filigrane aggiunte all'immagine durante il processo di generazione o a posteriori[120]. L'azienda americana Google, leader nel settore della AI generativa attraverso i suoi modelli *Imagen* e *Nanobanana*, dichiara di star investendo per evitare gli effetti negativi legati

alla diffusione e all'utilizzo maligno delle immagini sintetiche. A tal proposito, le immagini generate attraverso le sue tecnologie includono un *watermark* chiamato *SynthID*, un segno digitale invisibile (non altera l'immagine risultante) ed impercettibile ad occhio nudo, che permette alle immagini stesse di essere riconosciute come sintetiche. Come? La foto sulla quale si nutrono dubbi deve essere caricata all'interno della casella di *prompt* di Gemini, interfaccia AI dell'azienda stessa, che fornirà quindi chiarimenti sull'origine della foto.[121] Come Google stessa dichiara per promuovere la sua tecnologia di riconoscimento, "L'AI generativa può aiutare tutti noi ad essere più creativi, produttivi ed innovativi. Ma può essere difficile individuare la differenza tra un contenuto che è stato generato con l'AI da uno che è stato creato senza"[122].

Il problema relativo a queste tecnologie di *watermark* si lega al fatto che, ad oggi, ogni azienda applica un segno differente durante la generazione della sua immagine; segno che, quindi, non è in grado di essere letto reciprocamente tra le varie tecnologie – non unificato, dunque. Inoltre, va segnalato che l'operazione di controllo va effettuata dal singolo utente attraverso l'upload della foto nelle app o nelle pagine degli strumenti AI stessi. Questo, dunque, non esclude a priori un utilizzo maligno della foto che potrebbe comunque essere diffusa (nonostante il controllo a priori) e, per la sua capacità di fotorealismo, essere scambiata per foto reale. A ciò si aggiunga che le tecnologie di *watermark* sono facilmente bypassabili. Ad esempio, sono ad oggi esistenti molti strumenti che permettono di rimuovere i watermark dalle foto generate con l'AI di Google: basta caricare l'immagine sintetica e nel giro di due secondi il *watermark* viene rimosso.

Esiste anche un *watermarking* statistico delle immagini che sfrutta le dinamiche di funzionamento dei modelli di generazione per diffusione, che creano un'immagine partendo da rumore casuale. Tali *watermark* inseriscono informazioni nascoste nell'immagine casuale iniziale sulla base di una chiave conosciuta soltanto allo sviluppatore del modello – operazione che potrà poi essere effettuata al contrario, ricreando l'immagine iniziale per verificare la presenza del *watermark*. Tale tecnica risulta più resistente alle tecniche di manipolazione a posteriori effettuate sull'immagine o sul video.[123]

A tal proposito io stesso ho effettuato un test generando un'immagine che ho poi caricato sul sito *Geminiwatermarkremover.io*, gratuito e di facile utilizzo. Ho successivamente ridato a Gemini la foto sintetica, con il *watermark* rimosso, per chiedergli cosa ne pensasse: "È un'opera fotografica in bianco e nero di forte impatto visivo, chiaramente riconducibile alla tradizione della fotografia umanista o del neorealismo della metà del Novecento.". Al di là di questi strumenti disponibili

online, esistono inoltre svariate pagine di forum all'interno delle quali gli utenti si scambiano opinioni su come rimuovere i *watermark*, anche attraverso semplici modifiche e postproduzioni delle immagini, o condividono strumenti *open-source* che permettono di portare a termine il lavoro.

A conferma di tali criticità, uno studio empirico condotto da Rijsbosch, van Dijck e Kollnig su 50 sistemi di AI generativa ha rilevato che solo il 38% include una qualche forma di marcatura ed appena il 18% utilizza marchi visibili. Sono prevalentemente i grandi provider, come Google o OpenAI, ad adottare tali soluzioni e, nel caso delle marcature visibili, quando queste esistono vengono spesso rimosse con abbonamenti a pagamento. I *watermark* invisibili, inoltre, non si estendono automaticamente ai sistemi che utilizzano quei modelli tramite API.[124]

A ciò va aggiunto il fatto che molti strumenti di generazione di immagini o video sintetici sono disponibili in modalità *open-source* e, dunque, con delle competenze tecniche è possibile modificare il sistema di generazione a proprio gradimento. Molti di questi modelli non includono un *watermark* invisibile per l'individuazione dell'origine sintetica delle immagini. Le fotografie utilizzate per la parte progettuale di questa tesi, ottenute attraverso l'utilizzo del modello di generazione Flux 2 Pro, non sono state riconosciute da Gemini o da altre AI come immagini sintetiche.

Un'altra tipologia di marchio invisibile applicabile alle immagini sintetiche è quella dell'incorporazione di *metadati*: si aggiungono informazioni testuali sull'origine dell'immagine nei blocchi di dati del file, potendosi includere anche firme crittografiche per prevenire manipolazioni. Anche l'utilizzo di tale soluzione solleva delle criticità in quanto i metadati possono facilmente essere rimossi dal file, o sparire durante la condivisione dell'immagine sui *social*, che comprimono il file stesso.[125]

In ultimo la soluzione del *digital fingerprinting* ("impronte digitali"), tecnica avanzata che non altera il contenuto o i pixel dell'immagine stessa. Nessuna informazione viene nascosta all'interno dell'immagine ma vengono invece utilizzati algoritmi specializzati nell'analisi del contenuto visivo e nella generazione di codice di identificazione univoco (*hash*) che diventa "impronta digitale" della rappresentazione, salvata e confrontata con database esterni per confermarne l'autenticità, l'origine o la natura.[126]

A tal proposito si nota l'iniziativa C2PA, "Coalition for Content Provenance and Authenticity", che fornisce uno standard tecnico aperto e da condividersi tra pubblicatori, creatori e spettatori per stabilire le origini, sintetiche o non, dei contenuti visivi digitali. Tra i membri di tale iniziativa figurano le principali aziende del settore tecnologico contemporaneo come Adobe, Amazon, Google, Microsoft, Meta, Openai[127]. All'interno del loro sito web si legge che "Valutare criticamente i

contenuti digitali è una capacità essenziale del 21esimo secolo, un nuovo tipo di *digital literacy*[128]". Si tratta, dunque, di un "manifesto di provenienza" che si attacca al contenuto quando viene creato sì da potersi registrare informazioni circa l'autore del contenuto, il dispositivo o il software utilizzato per crearlo, data e ora, utilizzo o meno di IA, eventuali modifiche effettuate nel tempo; tutte le informazioni sono firmate crittograficamente e viaggiano con il file. Chi riceve il file può dunque verificarlo e controllarne la storia e la firma. L'obiettivo è quello di fornire una provenienza verificabile del contenuto, piuttosto che un giudizio sulla sua veridicità.[129]

Si tratta, in definitiva, di una sorta di passaporto che registra la storia del file.

La stessa pagina che riporta quest'ultima citazione riporta anche che "Quasi chiunque può creare foto realistiche, video, file audio, e documenti con strumenti facili da usare e pochi click. Sebbene continueranno ad esserci attori malintenzionati che cercano di spacciare contenuti sintetici per autentici, il nostro obiettivo è offrire a chi opera in buona fede un modo per dimostrare l'autenticità dei propri contenuti[130]". Va ricordato che la facilità di utilizzo di questi strumenti e la loro diffusione su larga scala è opera delle stesse aziende, prima citate, alla base del progetto C2PA.

Tuttavia, anche questo protocollo presenta i suoi limiti. Non si può infatti impedire a qualcuno che entri in contatto con la foto o con il video di fare uno *screenshot* del contenuto o, ad esempio, di rimuovere completamente le informazioni registrate. Inoltre, le soluzioni offerte da C2PA non sono gratuite per chi non ha competenze tali da implementare il protocollo in autonomia.

Ciò che risulta necessario ricordare, nella ricerca portata avanti da Siddarth Srinivasan per il Brookings Institute, è che il *watermarking* non può essere considerata una soluzione universale; la stessa foto dovrebbe essere testata con ogni singolo modello per capire con quale dei tanti è stata generata. Viene anche evidenziato il fatto che sia necessaria una cooperazione tra gli sviluppatori di modelli di paesi differenti in quanto i contenuti digitali non hanno barriere fisiche alla loro circolazione. Inoltre, gli strumenti *open source*, attraverso la modifica di poche righe di codice, permettono di non incorporare il *watermark* stesso nel media sintetico generato. Un'altra considerazione interessante riguarda il fatto che tale tecnica di verifica si basi sulla fiducia che si ha nell'ente verificatore: se la creazione ed il riconoscimento del *watermark* sono operate dallo sviluppatore del modello stesso non sarà possibile verificare in maniera indipendente la presenza o meno del segno. Allo stesso tempo, però, per evitare che la compromissione di uno schema di *watermarking* metta a repentaglio tutti gli altri, si suggerisce che ogni singolo modello ne abbia uno

proprietario.[131]

Tali considerazioni risultano confuse ed in apparente contraddizione tra di loro: da una parte si evidenzia la difficoltà nel dover verificare la presenza del watermark con ogni singolo modello di generazione a causa di uno standard non condiviso, dall'altra si evidenzia come la presenza di standard condivisi metta a rischio l'efficacia e la sicurezza dello standard di verifica, evidenziano in definitiva i limiti di soluzioni puramente tecniche al tema. Inoltre, gli strumenti di certificazione come C2PA richiedono la partecipazione attiva degli utenti che generano le immagini e intendono certificarne la provenienza, mantenendo dunque aperta la porta a chi vuole utilizzare i media sintetici per scopi malevoli.

Va inoltre evidenziato che sulla base di tali evoluzioni la maggior parte degli strumenti oggi disponibili si sono strutturati come strumenti a pagamento. È il caso, ad esempio, di *Hive Moderation* che offre strumenti di detezione di media sintetici utili alle istituzioni o alle compagnie private, come quelle assicurative, od anche di *Illuminarty*, *Truth Scan* ed altri.

Si può dunque concludere che la stagione del *dubbio* attorno all'origine sintetica o meno delle immagini, esplosa con il diffondersi di strumenti di AI generativa di facile accesso e dal basso costo di utilizzo (se non gratuito), si stia lentamente muovendo nella dimensione di un *dubbio monetizzato* e *monetizzabile*, rendendo la verifica del contenuto accessibile a pagamento in quella che sembra essere, a tutti gli effetti, una forma di *privatizzazione della verità.*

Inoltre, le soluzioni tecniche, qui raccolte sotto il cappello del *tecnosoluzionismo* che dà il titolo al capitolo, presentano tutte limiti di vario genere e sono lontane dall'essere perfette ed incorporabili nel flusso rapido e quotidiano di fruizione dei media visuali. Il problema del diffondersi dei *media sintetici* si rivela essere strutturale e non può, dunque, passare per soluzioni solamente tecniche. Come afferma Ritchin*, "…ci serviamo della tecnologia per risolvere un problema creato in gran parte da altre tecnologie che abbiamo inventato[132]".*

Rimane allora aperta la domanda: come si abita questo spazio del *sospetto*, del *dubbio*, nel quale l'autenticità delle fotografie e dei video non può più essere data per scontata?

Risposte normative 8.2

Recentemente l'Unione Europea ha promulgato la prima legge organica relativa all'Intelligenza Artificiale, l'AI Act, tentando di regolarne i vari aspetti.

Il regolamento traccia 4 livelli di rischio legati all'utilizzo dell'IA: inaccettabile, alto, limitato e minimo. Tra i rischi inaccettabili figura il divieto di "manipolazione ed inganno dannosi basati sull'IA". Tra i rischi classificati come limitati, nello specifico rischi attinenti alla trasparenza dei contenuti generati con tale tecnologia, si afferma la necessità da parte dei fornitori della tecnologia di garantire l'identificabilità dei contenuti sintetici.[133]

All'articolo 50 del Regolamento (2024/1689), comma 2, viene indicato l'obbligo per i **fornitori di sistemi di IA** generativa di marchiare i *media sintetici* attraverso i *watermark* (cui si è fatto riferimento nel capitolo precedente). I fornitori sono inoltre tenuti a garantire l'efficacia e la solidità delle soluzioni adottate.

Il comma 4 dello stesso articolo si indirizza ai **deployer** di sistemi in grado di restituire *deepfakes* indicando, anche qui, l'obbligo di rendere nota l'origine sintetica del contenuto – per i contenuti creativi, artistici, satirici, l'indicazione di origine possono avvenire senza ostacolare il godimento dell'opera artistica stessa.

Si tratta dunque di obblighi di trasparenza sia nei confronti dei fornitori di servizi di AI che dei *deployer*. Come notato da Rijsbosch, van Dijck e Kollnig, tuttavia, il testo presenta diverse ambiguità che ne limitano l'applicabilità pratica. In primo luogo, i metodi da utilizzarsi per rendere chiara l'origine sintetica dei contenuti agli spettatori non sono specificati dal Regolamento, limitandosi il comma 5 ad individuare dei criteri generali di chiarezza. In secondo luogo, l'articolo 50 si applica sì ai sistemi di AI (app, siti web, strumenti con interfaccia utente) ma non necessariamente ai modelli sottostanti: *Imagen*, il modello di generazione di Google, non è di per sé un "sistema di AI" ai sensi dell'AI Act, diventando tale soltanto quando si dota di un'interfaccia. Gli sviluppatori del modello puro, dunque, non sono obbligati ad adempiere a tali obblighi di trasparenza. In terzo luogo, semplificando la filiera dell'AI generativa attorno a quattro attori principali – sviluppatori del modello base, sviluppatori di modelli derivati, sviluppatori delle interfacce, utilizzatori professionali – non è chiaro a chi di questi debbano applicarsi gli obblighi di trasparenza in concreto, derivandone una difficoltà nell'allocare chiaramente la responsabilità di tale obbligo. L'AI Act definisce il *deployer* come il soggetto che utilizza lo strumento sotto la propria autorità, escludendone utilizzi personali e non professionali (si pensi ad un giornale che utilizza immagini sintetiche a corredo di un articolo, un influencer oppure un partito politico). Non è però del tutto chiaro se il *deployer* sia l'utente finale professionale che utilizza lo strumento per i propri scopi, coerentemente con l'utilizzo del termine già fatto in altre direttive europee, oppure l'azienda che mette il sistema a disposizione degli utenti attraverso un'interfaccia. Per sciogliere tali dubbi si rendono necessari ulteriori chiarimenti da parte dell'UE.[134]

Per quanto riguarda l'Italia, invece, si è vista recentemente l'approvazione della legge n. 132/2025 in materia di intelligenza artificiale, entrata in vigore il 10 Ottobre 2025. Tale legge ha introdotto nel codice penale l'articolo 612-quater c.p. "illecita diffusione di contenuti generati o alterati con sistemi di intelligenza artificiale" che persegue l'utilizzo dei *deepfake*: viene infatti punito chi utilizza immagini, video o voci falsificate mediante l'IA ed utilizzate a fini ingannevoli, danneggiando la persona "ritratta" – con una pena da 1 a 5 anni per l'autore del reato.[135]

Nonostante gli sforzi legislativi, l'impatto delle immagini sintetiche rimane comunque difficile da gestire, soprattutto nel caso dei *deepfake*. Non soltanto si pone un tema di punizione nei confronti dell'autore dell'illecito, e di risarcimento nei confronti della vittima, ma anche di imposizione di obblighi nei confronti delle piattaforme circa l'eventuale implementazione di soluzioni utili ad evitarne la diffusione. Nella maggior parte dei casi, inoltre, trattandosi di fenomeni digitali, risalire all'autore del *deepfake* e punirlo efficacemente si rivela essere cosa tutt'altro che semplice – soprattutto quando si opera in un contesto *transnazionale*, lì dove non vige un accordo tra i vari legislatori. Il *media sintetico*, poi, che si muove in un tessuto digitale globale, è in grado di muoversi molto velocemente e di essere scaricato sul pc personale di persone distanti anche chilometri. Risarcire la vittima, dunque, è tutt'altro che semplice.

Media literacy 8.3

Accanto alle soluzioni tecniche e normative prima descritte si delinea anche un'ulteriore strada da percorrere, quella della media literacy – una risposta culturale alla dimensione del dubbio che agisce direttamente sullo spettatore.

Come evidenzia Nadia Naffi, i media sintetici hanno un potere che li distingue dalla disinformazione tradizionale perché sono convincenti, scalabili ed accessibili; la loro diffusione non genera soltanto un problema di verifica (da risolversi con strumenti tecnici) ma una **crisi epistemologica** più profonda che ridisegna i confini stessi della realtà e dei modi di esperirla. All'interno di questo scenario riconoscere il *fake* non è più un obiettivo educativo di per sé sufficiente. A tal proposito, l'autrice propone invece il concetto di *epistemic individual agency*, la capacità individuale di sviluppare propri metodi per navigare l'incertezza, il dubbio, interrogare le fonti e costruire conoscenza in modo critico – anche quando le prove visive non bastano più. Non si tratta, dunque, di una lista di criteri da applicare meccanicamente quanto più di un **atteggiamento attivo** verso ciò che si guarda che si sviluppa attraverso

strategie concrete e personali. Ad esempio, di fronte al rischio *deepfake* live in una videochiamata, le famiglie possono stabilire codici personali per verificare che l'interlocutore sia reale – come, ad esempio, gesti o parole segrete.[136]

A tal proposito l'autrice si concentra sull'idea di una fiducia che è in primis relazionale e che è frutto di una pratica condivisa di costruzione della realtà. La sfida, infatti, non riguarda soltanto gli individui ma anche le istituzioni che devono essere in grado di riprogettare i loro sistemi di circolazione delle informazioni, e non soltanto di formare i loro singoli dipendenti. La risposta, inoltre, non può limitarsi all'agire di settori singoli ma deve essere portata avanti in un'ottica di strategie e conoscenze comuni.[137]

Come osserva Fred Ritchin, è infatti necessario un cambio di paradigma che abbraccia ancora di più un approccio critico che sempre è stato opportuno mantenere nei confronti della fotografia. Lo spettatore deve farsi attore attivo, contribuendo al processo di decifrazione delle immagini sì da comprendere quali sono affidabili e quali no e cosa, quelle immagini, possono e non possono dirci.[138]

È dunque l'idea di *media literacy* quella di un'educazione ad un nuovo modo di intendere le immagini che va ben oltre la semplice capacità di saper discriminare tra una fotografia vera od una sintetica. Si tratta, in definitiva, della capacità di muoversi nella direzione di un **dubbio attivo** che deve mettere gli spettatori in una posizione di **sguardo** e non più di osservazione passiva – considerati i *bias* tipici del modo di esperire le immagini evidenziati nel capitolo 6.

---

[117]cfr. Bram Rijsbosch et al., «Missing the Mark: Adoption of Watermarking for Generative AI Systems in Practice and Implications Under the New EU AI Act», Policy & Internet 18, fasc. 2 (2026): 2–3, https://doi.org/10.1002/poi3.70041.

[118]cfr. Rijsbosch et al., «Missing the Mark», 2.

[119]cfr. Rijsbosch et al., «Missing the Mark», 2–3.

[120]cfr. Rijsbosch et al., «Missing the Mark», 3.

[121]cfr. Pushmeet, Kohli e Richardson, Laurie, How we're bringing AI image verification to the Gemini app, 20 novembre 2025, https://blog.google/innovation-and-ai/products/ai-image-verification-gemini-app/.

[122]Google DeepMind, A tool to watermark and identify content generated through AI, s.d., https://deepmind.google/models/synthid/.

[123]cfr. Srinivasan, Siddarth, Detecting AI fingerprints: A guide to watermarking and beyond, 4 gennaio 2024, https://www.brookings.edu/articles/detecting-ai-fingerprints-a-guide-to-watermarking-and-beyond/.

[124]cfr. Rijsbosch et al., «Missing the Mark», 9–13.

[125]cfr. Rijsbosch et al., «Missing the Mark», 3.

[126]cfr. Rijsbosch et al., «Missing the Mark», 3.

[127]cfr. An evolution in understanding online content, s.d., https://contentcredentials.org/.

[128]An evolution in understanding online content.

[129]cfr. An evolution in understanding online content.

130An evolution in understanding online content.

[131]cfr. Srinivasan, Siddarth, Detecting AI fingerprints: A guide to watermarking and beyond.

[132]Ritchin, L'occhio sintetico, 141.

[133]Commissione Europea, Legge sull'IA, Plasmare il futuro digitale dell'Europa, s.d., https://digital-strategy.ec.europa.eu/it/policies/regulatory-framework-ai.

[134]cfr. Rijsbosch et al., «Missing the Mark», 3–5.

[135]art. 612 quater c.p. Disposizioni e deleghe al Governo in materia di intelligenza artificiale, Legge 132/2025, 23 settembre 2025.

[136]cfr. Naffi, Nadia, Deepfakes and the Crisis of Knowing, s.d., https://www.unesco.org/en/articles/deepfakes-and-crisis-knowing.

[137]cfr. Naffi, Nadia, Deepfakes and the Crisis of Knowing.

[138]cfr. Ritchin, L'occhio sintetico, 150–55.

PARTE SECONDA

Il progetto

Coordinate del progetto 9.

Il segnale 9.1

Come la maggior parte delle persone che vivono la contemporaneità anche io mi sono diviso a metà: un pezzo abita le strade sulle quali cammina, l'altro vive l'adimensionalità dei *social media*.

Proprio qui, all'interno delle piattaforme digitali, tra una foto e l'altra, guardo. Osservo. Non guardo. Non osservo.

Faccio parte di questo costante fluire di video e di immagini che è fluire di cosa? Di pezzi del mondo ché ormai è digitale, e che è prima di tutto rappresentazione e poi realtà fisica, tangibile, che si annusa e che si tocca.

Tra le tante interazioni digitali avute la mia attenzione si è concentrata, negli ultimi mesi, su di una serie di cose. Tra i *reel* scorsi una serie di animali ripresi, in brevi video, a fare cose strane: un lupo che lecca un gattino catturato da una videocamera di sorveglianza, Macron (il presidente francese) vestito come un ragazzo di strada che fuma la shisha, abili muratori che costruiscono un meraviglioso appartamento dalle peculiari caratteristiche architettoniche, foto di luoghi tra il surreale e il reale.

Ci ho messo un po'. Non è così facile, non è così rapido. Ho pensato "Hey, incredibile che i lupi lecchino i gattini". Od ancora "Ma come fanno a costruire così bene? E quella fontana?", "La Presidente del Consiglio ha davvero mangiato un gelato stesa sul prato?". E poi, aprendo i commenti sempre più spesso ho visto spuntare un "Is it AI????????" o "AI?" o "Not real" con successive emoticon – a manifestare emozioni tra il divertito ed il disperato.

Ero stato ingannato. Ero stato ingannato? Ho fatto vedere quegli stessi contenuti ad amiche ed amici, o alle persone nei dintorni. "È vero o è fake, secondo te?".

Poche le risposte univoche.

Questo **sentimento di confusione quotidiano**, legato alla incapacità di

discernere una foto od un video vero da uno generato con l'intelligenza artificiale, è stato il punto di partenza di tutto il mio lavoro di ricerca.

Non ero solo, e questo è stato un altro punto di partenza del mio lavoro di ricerca. Mi pareva si trattasse di un senso di confusione diffuso, e che pure rimaneva rinchiuso sotto i post, in quei commenti – nonostante gli effetti, a mio sentire, uscissero da quegli schermi.

E dunque mi sono chiesto: "Ma come è possibile?". Mi sono sentito stupido, lo ammetto. Come è possibile che non riesca più a riconoscere una foto vera? Ho avvertito in me una **vulnerabilità cognitiva**, una debolezza: sono io a non saper discernere o sono questi strumenti, all'interno di queste *infrastrutture* algoritmiche, ad essere così bravi ad ingannare?

Attualmente gli strumenti di AI generativa sono diventati incredibilmente potenti, capaci di restituire immediatamente risultati realistici in linea con quanto l'utente è in grado di descrivere, di raccontare attraverso il *prompt*. Per un po' di tempo, a mo' di gioco, ho modificato foto del mio cane. Le davo in pasto a Gemini, servizio *mainstream* di intelligenza artificiale al cui interno è incorporato un modello di diffusione (NanoBanana), e gli chiedevo di modificarle posizionando il mio cane a bordo di un jet privato, o al centro di un incrocio trafficato di Tokyo. Poco dopo inviavo le immagini generate ai miei amici, tramite messaggistica istantanea: increduli, rispondevano "Dove stai andando?". Si trattava di test stupidi ma che *in nuce* mi avevano rivelato la potenza dello strumento tecnologico, i suoi possibili utilizzi ed *inutilizzi*.

Come era possibile che fossi riuscito ad ingannare persone così educate in così poco tempo? 10 minuti dallo scatto della fotografia alla scrittura del *prompt* con le modifiche richieste, qualche iterazione se non ero soddisfatto del primo risultato ottenuto. Eppure tutti le mie amiche ed i miei amici sono nativi digitali, ho anche pensato. Figuriamoci cosa potrebbe accadere se quelle foto le ricevessero i miei genitori, tutt'altro che dotati di *media literacy*, analfabeti digitali, esposti ad ogni tipo di rischio che il *web* nasconde.

È sulla base di questi piccoli eventi quotidiani che ho deciso di approfondire il tema dell'AI generativa. Avevo già sperimentato molto con gli LLM, i *large language models*, e mi ero già chiesto cosa sarebbe potuto accadere nel momento in cui non saremmo più stati in grado di distinguere del testo scritto da qualcuno, in carne ed ossa, dal testo *probabilisticamente* generato da una macchina.

Ma non mi ero mai soffermato sulle immagini, sulla loro capacità di raccontare – e, come spero di aver dimostrato durante la trattazione teorica del tema – di non dimostrare.

La domanda che mi ha guidato è dunque stata: e se quello che vedessimo non

fosse più plausibile? Se fossimo passati, senza accorgercene, da un regime del reale ad un regime dell'*ipotetico*, del *dubbio*? E se non potessimo più fidarci dei nostri occhi, non dei nostri occhi di fronte ad un albero ricolmo di mele, ma dei nostri occhi di fronte agli schermi – che sono diventati i nostri alberi di mele?

Gli *smartphone* ci hanno reso capaci di catturare e conservare qualsiasi momento della nostra vita, dagli eventi microscopici a quelli più grandiosi. Ma questa immensa mole visiva si è ritorta contro di noi: ha costituito il dataset per macchine capaci di ritrarre il mondo, di sostituirci nell'uso dell'occhio. Se gli stessi *smartphone* ci hanno permesso di guardare vicino le cose distanti, quel guardare così da vicino le cose distanti è diventato un vortice di rappresentazioni che logora memoria ed attenzione. La *massa*, cui si fa riferimento nel capitolo 6 della trattazione storico-teorica, ha appiattito la nostra realtà sui soli occhi a tal punto da farci pensare che ciò che non è rappresentato attraverso le immagini nelle *infrastrutture* non è, non esiste – a tal punto da legare l'esistenza della nostra identità all'esistenza di nostre immagini in *rete*.

Il lavoro di ricerca storica e teorica tracciato nella prima parte di questa tesi è stato dunque calato nel reale, lì dove è facile venire ingannati quotidianamente senza accorgersene, una foto dopo l'altra, un *reel* dopo l'altro.

Perché il design speculativo? Perché una performance? 9.2

Per dare forma progettuale alle riflessioni emerse da esperienze dirette e dal lavoro di ricerca attorno al tema delle fotografie e delle fotografie sintetiche, gli strumenti *tradizionali* del design non risultavano coerenti con la traiettoria di indagine e di interrogazione che lo scenario ha fatto emergere.

Per portare le riflessioni ed il lavoro di ricerca sulle *immagini sintetiche* ed il loro impatto al pubblico, lo strumento della *performance* – incardinata su artefatti materiali quali le fotografie prima generate e poi stampate e falsificate - si è rivelato essere il più adeguato. Rispetto alla fruizione solitaria e mediata dallo schermo che caratterizza la modalità prevalente di circolazione e consumo dei media sintetici, la dimensione fisica e collettiva del progetto performativo ha permesso di esplorare in modo situato la capacità delle immagini di ingannare e generare emozioni, aprendo la possibilità di co-speculare con gli spettatori e di sfidare il loro modo di pensare alla quotidianità – invitando il pubblico ad interrogarsi su scenari possibili e sulle implicazioni delle tecnologie emergenti.

È in effetti il corpo, come osserva Gallese, il primo dispositivo di accesso alla realtà.

9.3 Perché un passato simulato? Perché la Torino degli anni '70?

Non soltanto, quindi, una rinnovata capacità di manipolare il significato delle cose, mai univoco, ma la capacità di riscrivere l'accaduto – che nel mondo di oggi è accaduto *poco fa*. È sulla base di questi presupposti che il progetto si concentra sulla capacità che la fotografia sempre ha avuto di restituire immaginari, realtà condivise, narrazioni trascorse che pure vivono nel presente e nel futuro. I *bias* cognitivi cui si fa riferimento nel capitolo 6 della prima parte di questa tesi dimostrano, infatti, quanto la memoria (personale e collettiva) sia strutturalmente vulnerabile alle suggestioni visive. In effetti è attraverso le fotografie, sui libri di scuola prima e vivide dentro gli *smartphone* poi, che si impara a conoscere tutto ciò che è distante di anni e di chilometri.

Cosa accadrebbe se, in futuro, su quei libri di storia le immagini non fossero più il frutto dell'occhio e della mano di un operatore che, prima dello scatto, si trovava fisicamente sul campo, capace di avvertire la tensione nell'aria, il calore del sole, la terra sotto i piedi? Quali riscritture si potrebbero operare? Quali narrazioni digitali potrebbero nascere?

La scelta di rappresentare la Torino degli anni '70 è stata fatta per due ragioni: la prima, metaforica, vede quella Torino simbolo di tensione e lotta sociale ancora viva nell'immaginario di molte e molti. Tale immaginario appare capace di proiettarsi nel futuro, destinato a ripetersi in altre forme; lavoro automatizzato contro lavoro manuale, assenza di terreno comune, polarizzazione delle opinioni, strategie *estrattive*. La seconda, pratica: la scelta di Torino è stata anche motivata dalla possibilità di mettere in atto l'azione speculativa e performativa sul territorio stesso, creando una risonanza diretta con la memoria – personale o familiare – di chi quella città la abita ancora oggi, attraversando i suoi mercatini e le sue strade.

9.4 Perché il mercatino?

Per sottrarre questa indagine all'isolamento teorico dei contesti espositivi tradizionali (che avevano già ospitato progetti per certi versi simili attorno alla capacità della fotografia di ingannare), si è reso necessario infiltrarsi in uno spazio quotidiano condiviso: il mercato delle pulci. Se nella prima parte di questo lavoro si è parlato dei *social networks* come di luoghi dalle caratteristiche egemoniche, nei quali lo spettatore è attore passivo, il mercato si configura invece come un vero e proprio

contro-dispositivo spaziale – distante dall'esperienza di compravendita digitale.

All'*endless scrolling*, caratterizzato da assenza di frizione e somministrazione di immagini, si oppone un luogo fisico, densamente analogico, situato, regolato da corpi e interazioni non mediate da numeri. Infiltrare tale luogo con le foto sintetiche attribuite a Mariolina Calcignano, nome attribuito alla fotografa d'immaginazione autrice delle foto vendute, significa scardinare quella *opacità* algoritmica portando lo spettatore ad un esercizio attivo dello sguardo, fuori dallo schermo.

Il mercato delle pulci rappresenta, dunque, l'*infrastruttura* – non più *algoritmica* ma *fisica*. E le foto non sono digitali ma si possono toccare, manipolare, annusare. Nelle *infrastrutture* digitali, inoltre, l'*attenzione* diventa un fattore cruciale e conteso; più cose da guardare, minor tempo per guardare, minore attenzione. Nel mercatino la dinamica dell'attenzione è, invece, ribaltata: lo spettatore decide in autonomia di soffermarsi a guardare le foto tra le varie altre opportunità lì, in quel momento disponibili – pentole, piatti, tappeti, vinili.

Da un punto di vista interattivo, lo spettatore è libero di scegliere e, contrariamente a quanto avviene nei momenti di *endless scrolling* dei dispositivi digitali, è libero di uscire dall'esperienza, di viverla secondo i propri tempi e ritmi. La struttura dettagliata dell'interazione verrà descritta nei capitoli dedicati alla *performance*.

La transazione: l'illusione della gratuità 9.5

All'acquisto della fotografia sintetica, dopo aver co-creato attorno alla sua origine, al suo significato, segue la consegna al pubblico di una **busta sigillata**.

Al suo interno risiedono **tre elementi**:

1. Un **piccolo pamphlet** esplicativo del progetto, piegato in 3, sul fronte il testo sul retro una delle immagini generate alle quali è stata però applicato un filtro algoritmico. Aprendo la busta, il pamphlet è posizionato in modo tale da presentare la sola immagine e soltanto una volta aperto potrà leggersi il contenuto.
2. La **foto** o le foto scelte dal cliente, conservate in una leggera pellicola protettiva in plastica.
3. Il **denaro** pagato dal cliente spettatore, che viene restituito.

I *social networks* sono gratuiti, o almeno così sembrano. In realtà il loro modello si fonda sulla monetizzazione dell'attenzione: non si paga con il proprio denaro ma con il tempo trascorso a guardare. È proprio questa gratuità apparente a ridurre la soglia di attenzione critica, di sguardo degli utenti – perché non si percepisce il costo che si sta realmente pagando.

Nel mercatino, al contrario, il denaro esiste, è reale, è fisico e regola le transazioni. Chi acquista ha esercitato una scelta consapevole, la scelta di dedicare parte delle proprie risorse economiche per ottenere il *medium*.

La busta restituisce il denaro insieme alla verità e al senso del progetto: hai pagato per qualcosa che non era quello che pensavi. Si tratta di un gesto di onestà tardiva che, a dire il vero, nelle infrastrutture digitali non arriva mai; nessuno rimborsa l'attenzione dedicata ad un contenuto falso. Qui invece la restituzione è possibile – simbolica ma concreta, economica e al tempo stesso epistemica, e non è soltanto monetaria ma è di riflessione comune attorno a quanto accaduto nell'interazione che si svolge tra il venditore e il compratore dopo che il primo ha scoperto dell'origine delle foto.

A seconda del tipo di interazione si è deciso di non riservare la busta con il *pamphlet* soltanto a chi ha acquistato ma anche, secondo il momento, a chi si è interessato alle fotografie portando avanti un'interazione prolungata, o ponendo questioni e domande.

Il pagamento ha inoltre un'altra funzione essenziale: restituisce al progetto la forza narrativa necessaria a renderlo credibile nel contesto del mercatino: chi esporrebbe foto senza venderle, o distribuendole gratuitamente?

Questa distinzione, inoltre, tra paganti e non, prefigura qualcosa di più inquietante: un mondo in cui la verità diventa un bene a pagamento, accessibile a chi può permettersela, mentre l'inganno rimane gratuito e abbondante per tutti gli altri.

La costruzione del progetto performativo 10.

Mariolina Calcignano, una guida autoriale 10.1

Per strutturare una **coerenza diegetica** attorno alle fotografie generate che permettesse di presentarle al pubblico in modo credibile, fornendo una versione circa l'origine delle foto e le modalità attraverso le quali sono state ritrovate, è stata creata una fotografa immaginaria.

Tale fotografa si sintetizza nella figura di Mariolina Calcignano, donna lucana emigrata a Torino negli anni '50 e che per pochi anni ha lavorato come fotoreporter. Mariolina non è stata comunicata al pubblico durante la *performance*. È rimasta, invece, una **guida autoriale interna utile al processo di generazione delle immagini** – il suo sguardo, la sua collocazione sociale di donna meridionale in una città del nord, la sua vicinanza alle lotte operaie e studentesche, la sua curiosità per gli aspetti più crudi della città. **È attraverso questo esercizio immaginativo che si è potuta mantenere una coerenza interna al corpus** che sarebbe stata difficile da ottenere altrimenti, lavorando immagine per immagine.

Durante la *performance*, le fotografie sono state **presentate al pubblico semplicemente come oggetti ritrovati svuotando una cantina, senza attribuzione ad un fotografo o ad una fotografa nello specifico**. Questa scelta ha permesso di eliminare il rischio che dettagli biografici potessero essere smentiti da spettatori particolarmente attenti.

10.2 Il processo di generazione

Da un punto di vista narrativo Mariolina Calcignano è stata testimone dei tumultuosi anni ’70 della città cercando di catturarne gli aspetti più critici e crudi attraverso le sue fotografie. Per trasferire questa intenzione sul piano “generativo”, **restituendo l’idea di un’unica soggettività visiva dietro tutti gli scatti**, si è reso necessario costruire una strategia di *prompting* controllata.

I *prompt* inseriti all’interno del modello di AI generativa Flux (in versione 2 pro) hanno sistematicamente incluso riferimenti espliciti alle specifiche tecniche dei mezzi fotografici dell’epoca, ed anche ai modi di rappresentare più tipici dei *fotoreporter* testimoni di quegli anni.

Nello specifico, sono stati inseriti vincoli costanti:

- Il dispositivo ottico Nikon F2, fotocamera reflex di culto e strumento di elezione per il fotogiornalismo di assalto.
- La pellicola bianco e nero Ilford HP5, nota per la sua grana pronunciata ed il suo elevato contrasto.

Il modello generativo è stato inoltre spinto a simulare i limiti fisici e le aberrazioni tipiche del supporto fotografico chimico con riferimenti nel *prompt* come *“heavy film grain”*, *“low definition”*, *“authentic 1970s documentary style”*, *“slightly blurred”*, *“shaky”*.

Ogni foto è stata archiviata con il suo relativo prompt di riferimento e il numero di *seed* (cfr. Appendice)così da poter iterare il processo generativo più volte sulla stessa foto apportando modifiche di volta in volta differenti. Per certe fotografie, inoltre, sono state date al modello immagini di riferimento delle architetture di Torino o di personaggi noti. Alcune foto sono state inoltre ritagliate, prima della fase di stampa, per garantire inquadrature più efficaci.

Mariolina ha dunque fotografato una gamma eterogenea di soggetti: operai in fabbrica, bambini giocare tra cortili pieni di spazzatura, rivolte contro abitazioni malsane, vittime di sparatorie e rapine ed anche suoi momenti intimi, amicizie e lezioni universitarie.

Il *corpus* fotografico 10.3

Per costruire il **corpus fotografico**, costituito da **30 foto**, si è adottata una strategia con l'obiettivo di non suggestionare eccessivamente lo spettatore. Per questo, le foto presentano diversi gradi di "verosimiglianza".

Il *corpus* si articola in tre tipologie principali di foto, ciascuna configurata per testare un diverso livello di resistenza critica dell'osservatore, della sua capacità di *sguardo*:

- **Fotografie di cronaca documentata** (rapine, rivolte per le condizioni abitative, morti di sparatorie) – ricostruite a partire da articoli di cronaca provenienti dai quotidiani custoditi nell'archivio storico de La Stampa, traducendo descrizioni testuali in istruzioni visive per il modello generativo.
    - Morti per strada (figg. 10.29 e 10.28), bambini che giocano con la spazzatura in cortili, una rivolta per strada contro le scarse condizioni igienico-abitative di un quartiere…
- **Fotografie di vita quotidiana**, istanti ordinari e micro-storie urbane della Torino dell'epoca. In un certo senso rappresentano il tessuto del corpus, producendo reazioni affettive nello spettatore.
    - Foto di amiche della fotografa che si abbracciano (fig. 10.20) o di operai in fabbrica…
- **Fotografie surreali o anacronistiche**, una porzione minoritaria del totale. Si tratta di scatti che deliberatamente si presentano incongrui, storicamente impossibili ad un esame approfondito, surreali.
    - Un prete a cavallo sotto i portici di Via Po (fig. 10.5), Umberto Eco che tiene una lezione (fig. 10.34)…

Inoltre, le **fotografie surreali** o **anacronistiche** sono state generate fornendo al modello AI immagini di riferimento di luoghi specifici della città – ottenendo una localizzazione visivamente precisa e riconoscibile. È questo riconoscimento a porre lo spettatore davanti a un **dubbio**: il luogo è giusto, ma qualcosa non torna. L'inganno opera, dunque, sulla soglia tra familiarità e straniamento.

Per quanto riguarda le fotografie di cronaca e vita quotidiana, invece, l'inganno si struttura in relazione al rapporto con le minime informazioni testuali a corredo: l'immagine è plausibile, la **didascalia** decontestualizza. È il meccanismo della foto *riadattata* citato nel capitolo 6: immagini non false in sé, ma presentate in modo tale da alterarne il legame con il referente.

10.4 L'artefatto materiale

Non soltanto le foto sono state generate per essere visivamente autentiche, appartenenti all'epoca scelta come riferimento, ambientazione. Per conferire uno statuto di autenticità tangibile, tra le mani del pubblico nel mercatino, le immagini generate digitalmente sono state tradotte in **stampe fisiche** sottoposte ad un **processo di invecchiamento artificiale** (figg. 10.1 e 10.2).

Il formato di stampa scelto è stato quello del **10x15cm**, standard ampiamente diffuso a partire dagli anni '70. La scelta di una dimensione ridotta, che potrebbe apparire contraddittoria rispetto alla complessità e all'impatto visivo delle scene rappresentate, risponde in realtà alla logica di archivio e verosimiglianza del progetto: gli scatti, come prima accennato, non si presentano al compratore spettatore come stampe da esibizione quanto piuttosto come provini o stampe di lavoro quotidiane, prodotte in una camera oscura e coerenti con il modo di lavorare di un fotoreporter indipendente dell'epoca.

Per quanto riguarda il supporto fisico, la fotografia in carne ed ossa, le sperimentazioni iniziali hanno visto l'utilizzo della carta politenata (RC – *resin coated*), tipologia che già in quel decennio iniziava ad imporsi sul mercato. Tuttavia, vari test hanno dimostrato l'impossibilità di alterare tale tipologia di supporto proprio per il film plastico protettivo della carta RC. Di conseguenza si è optato per la **carta baritata** la cui emulsione a base di fibre di cotone e solfato di bario ha permesso l'azione di agenti esterni.

La patina del tempo, l'effetto vissuto, è stata ottenuta attraverso una serie di passaggi successivi:

- Si è applicata una miscela di acqua e caffè solubile, tramite pennello, sul retro della foto, andando ad intaccare la superficie bianca. L'utilizzo del pennello ha permesso di lavorare soprattutto ai bordi, simulando l'assorbimento naturale dell'umidità e l'ingiallimento tipico dell'agire del tempo.
- Durante l'asciugatura le stampe sono state manipolate in modo tale da produrre uno stress meccanico che risultasse in micro-pieghe, frizioni, micro-strappi – per ricreare l'usura tipica di scatti conservati per lungo tempo.
- Sempre sul retro, sopra la superficie precedentemente acquerellata, sono state apposte didascalie decontestualizzanti dal minimo valore probatorio. Per questa operazione si è utilizzata una matita, e le didascalie sono state scritte in dimensione molto piccola e con una grafia obliqua, simulando le grafie dell'epoca.

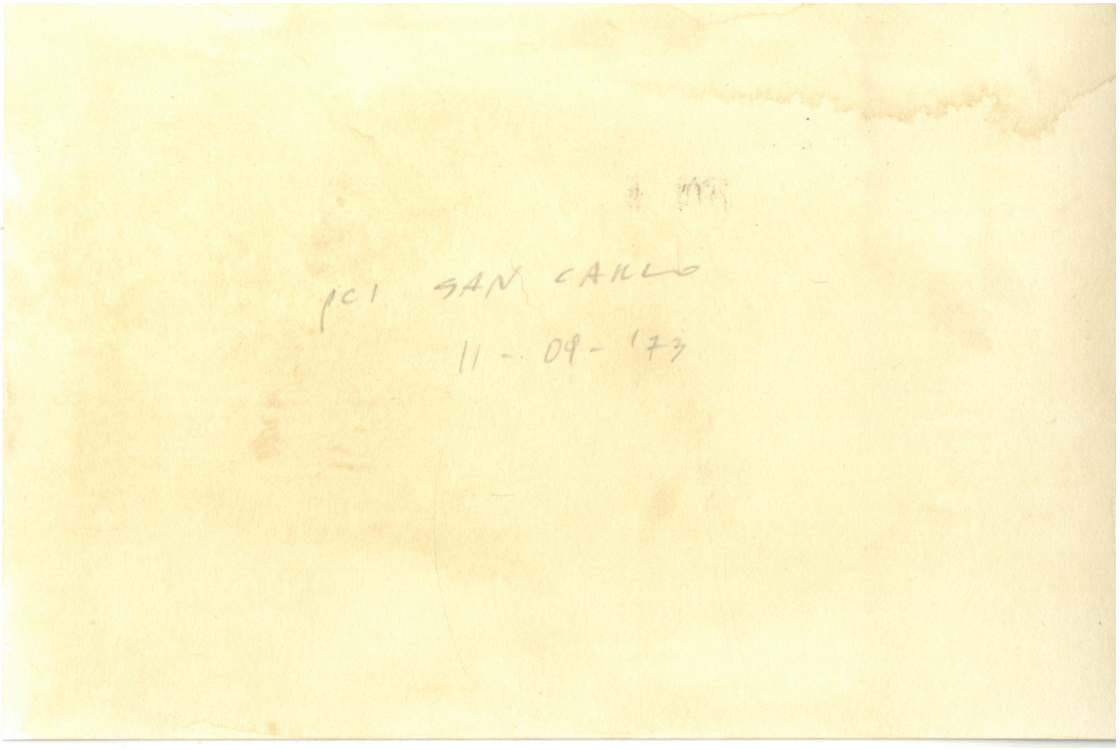


Fig. 10.1 - Retro fotografia PCI San Carlo, 11 - 09 - '73

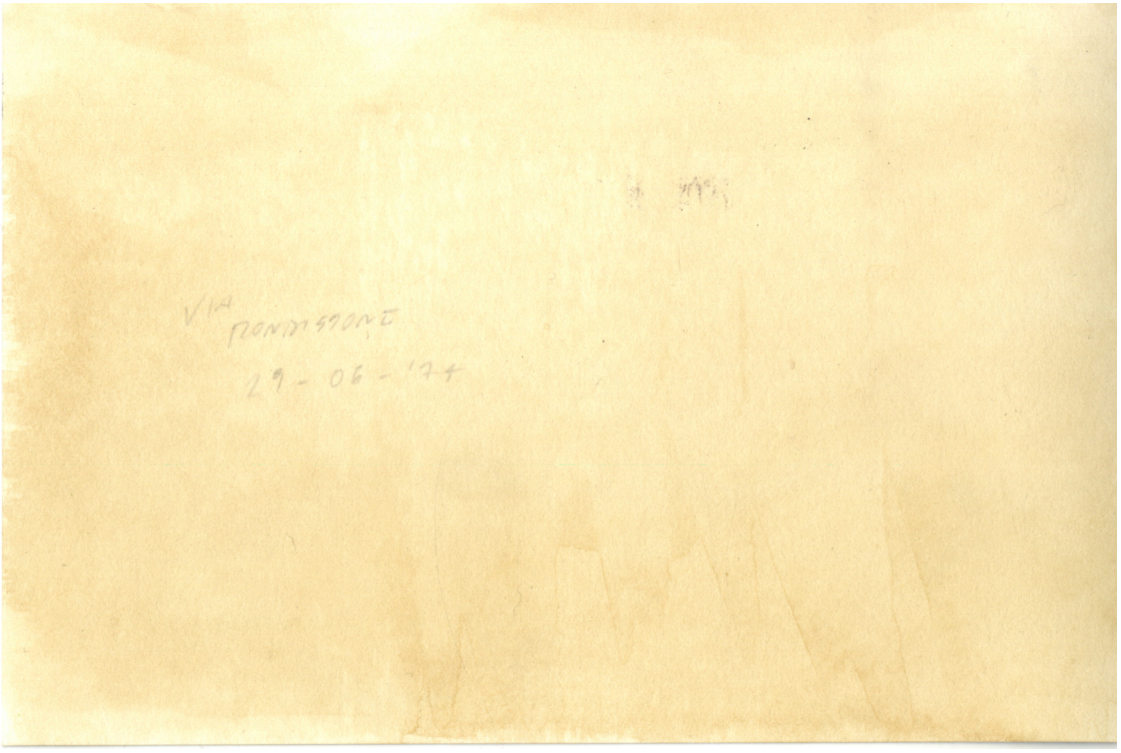


Fig. 10.2 - Retro fotografia Via Rondissone, 29 - 06 - '74

L'artefatto materiale – la fotografia fisica invecchiata con la sua didascalia sul retro – svolge una funzione essenziale nel progetto. Chi acquista porta con sé un **frammento** della performance: un oggetto che può essere mostrato, toccato, consegnato ad altri, che continua a generare domande e riflessioni ben oltre il momento dell'interazione al mercatino. In questo senso l'artefatto è **riattualizzabile** – nel senso barthesiano già discusso nella parte teorica -, capace di rivivere ad ogni osservazione, in contesti e con interlocutori diversi. La sua fisicità lo sottrae alla volatilità dei *media digitali*: non scade, non viene cancellato da un algoritmo, non scompare dopo 24 ore come una *story*. Rimane.

10.5 Il *pamphlet*

Per restituire una breve spiegazione dell'esperienza agli spettatori è stato stampato un **pamphlet** su foglio A4. Il retro del foglio presenta una delle fotografie stampate (fig. 10.3) manipolata con un filtro algoritmico, che non ne permette il riconoscimento e frammenta l'icona. Sul fronte, invece, un breve testo dai toni fortemente evocativi ed interrogativi, sintesi del lavoro di ricerca storico-teorica, che si apre con due domande in corpo maggiore così da catturare l'attenzione del lettore (fig. 10.4). Il *pamphlet* viene consegnato piegato su sé stesso all'interno di una busta da lettere.

Di seguito il testo riportato e le immagini originali:

> Cosa ci dicono le foto?
>
> Cosa non ci dicono le foto?
>
> Quelle che hai visto oggi sono foto di momenti che non sono mai accaduti, eppure ti hanno detto qualcosa, ti sei soffermato, hai guardato. Per ottenerle mi è bastato descrivere, con del testo, quello che volevo vedere – la fotocamera, la pellicola, i soggetti, i luoghi. Nessun occhio si è mai trovato davanti a quelle scene.
>
> Sì, è una Torino anni '70, ma nessuno l'ha mai fotografata così come l'hai vista, quelle esatte scene.
>
> Le intelligenze artificiali hanno imparato a fare questo nutrendosi di tutto ciò che l'uomo aveva fotografato prima – incluso quello che negli anni abbiamo pubblicato sui social network, spesso senza che ci venisse chiesto il permesso.
>
> Quando utilizziamo i social network la nostra soglia di attenzione si abbassa

notevolmente, scorriamo infinite immagini e video, attraversiamo senza guardare. Questa soglia di attenzione bassa è però nostra nemica, ora che le intelligenze artificiali sono diventate così brave a generare foto di cose mai accadute, o accadute diversamente.

Cosa potrebbe succedere? Ad esempio, minando la credibilità di tutte le foto, qualcun* potrebbe commettere un atto illecito e negare di averlo fatto anche quando fotografato o ripreso dichiarando "è AI". È già successo. Le immagini di una donna scaricate dai suoi profili social possono diventare contenuto pornografico non consensuale. Le testimonianze visive di violazioni dei diritti umani possono essere messe in dubbio o riscritte in diretta.

Quando si fotografa si sceglie, inevitabilmente, cosa includere e cosa non; quello che rimane fuori, che non esisterà, che non verrà visto nel futuro.

Ma è attraverso le foto che ci siamo costruiti, che abbiamo conosciuto, che abbiamo ricordato.

E ora, cosa succede?

Se in passato potevamo riferirci alla figura del fotografo, quel qualcuno che era stato davanti a quelle cose fotografate, come te davanti alla tua amica quando decidi che merita di essere ricordata mentre siete in vacanza, oggi quel fotografo potrebbe non esistere più. Quella foto potrebbe non essere reale o potrebbe essere stata facilmente manipolata.

Come guarderemo, cosa guarderemo?

A chiudere l'impaginato la dichiarazione del fatto che il progetto fa parte di un lavoro di tesi ed un contatto mail per raggiungere l'autore. Nelle due pagine successive il *pamphet* nella sua impaginazione originale.

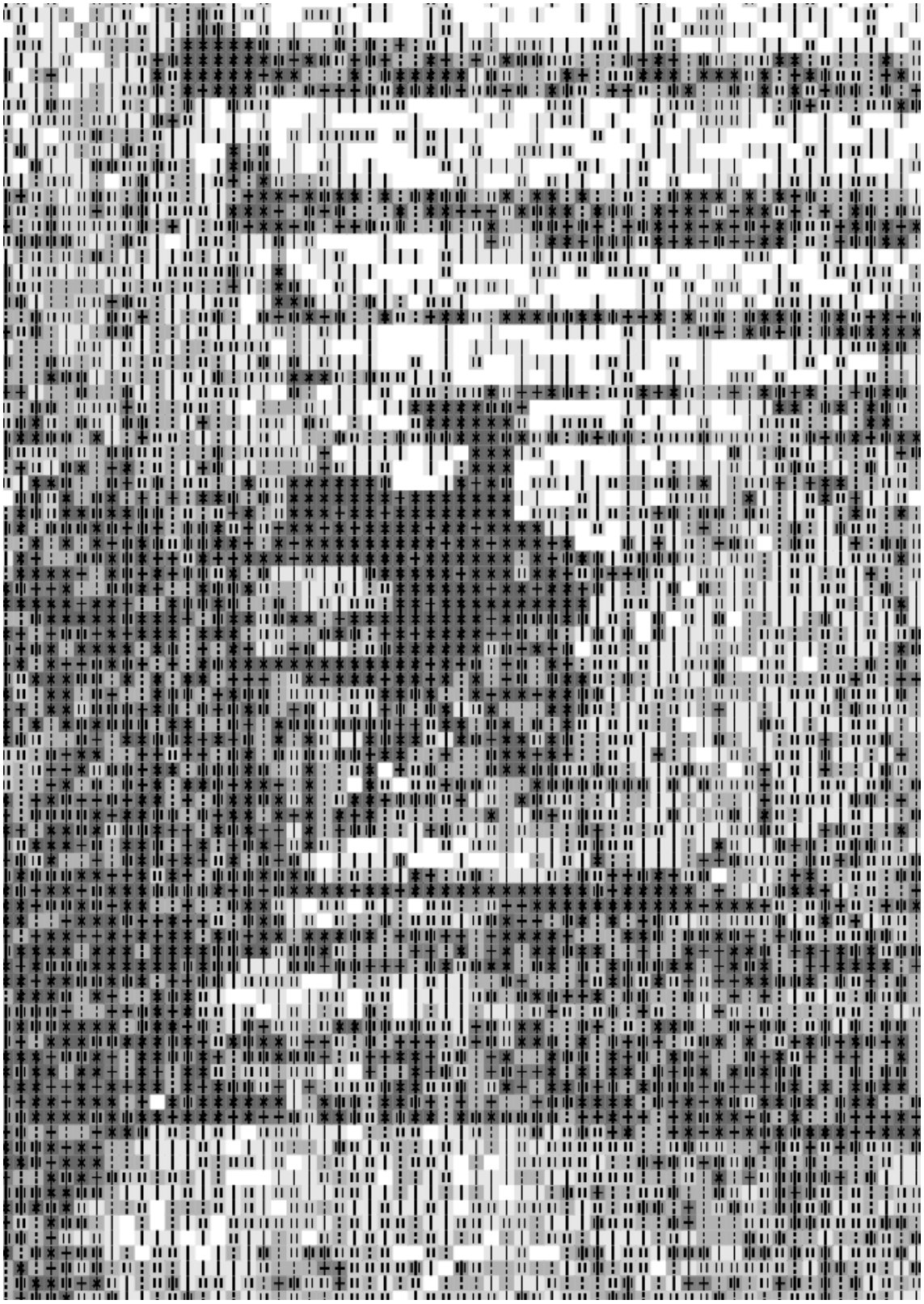


Fig. 10.3 - Retro pamphlet

Cosa ci dicono le foto?
Cosa non ci dicono le foto?

Quelle che hai visto oggi sono foto di **momenti che non sono mai accaduti**, eppure ti hanno detto qualcosa, ti sei soffermat*, hai guardato. Per ottenerle mi è bastato descrivere, con del testo, quello che volevo vedere – la fotocamera, la pellicola, i soggetti, i luoghi. Nessun occhio si è mai trovato davanti a quelle scene.

Sì, è una Torino anni '70 cruda, ma nessuno l'ha mai fotografata così come l'hai vista, quelle esatte scene.

Le intelligenze artificiali hanno imparato a fare questo nutrendosi di tutto ciò che l'uomo aveva fotografato prima – incluso quello che negli anni abbiamo pubblicato su internet, spesso senza che ci venisse chiesto il permesso.

Quando utilizziamo i social network la nostra soglia di attenzione si abbassa notevolmente, scorriamo infinite immagini e video, attraversiamo senza guardare. Questa soglia di attenzione bassa è però nostra nemica, ora che le intelligenze artificiali sono diventate così brave a generare foto di cose mai accadute, o accadute diversamente.

Cosa potrebbe succedere? Ad esempio, minando la credibilità di tutte le foto, qualcun* potrebbe commettere un atto illecito e negare di averlo fatto anche quando fotografato o ripreso dichiarando "è AI". È già successo. Le immagini di una donna scaricate dai suoi profili social possono diventare contenuto pornografico non consensuale. Le testimonianze visive di violazioni dei diritti umani possono essere messe in dubbio o riscritte in diretta.

Quando si fotografa si sceglie, inevitabilmente, cosa includere e cosa non; quello che rimane fuori, che non esisterà, che non verrà visto nel futuro.

Ma è attraverso le foto che ci siamo costruiti, che abbiamo conosciuto, che abbiamo ricordato.

E ora, cosa succede?

Se in passato potevamo riferirci alla figura del fotografo, quel qualcuno che era stato davanti a quelle cose fotografate, come te davanti alla tua amica quando decidi che merita di essere ricordata mentre siete in vacanza, oggi quel fotografo potrebbe non esistere più. Quella foto potrebbe non essere reale o potrebbe essere stata facilmente manipolata.

Come guarderemo, cosa guarderemo?

Questa performance è parte del mio lavoro di tesi in Design e Comunicazione presso il Politecnico di Torino che indaga l'impatto dell'IA sul nostro modo di vedere, rappresentare, raccontare.

josue.marone@outlook.com

Fig. 10.4 - Fronte pamphlet



Figura 10.5 - Via Po, Settembre 1973

10.6 Il catalogo delle foto

Le didascalie che accompagnano ciascuna fotografia nel catalogo che segue non sono state elaborate in fase di redazione ma trascrivono fedelmente quanto apposto a matita sul retro di ogni stampa fisica, secondo il procedimento descritto nel capitolo 10.4. Si tratta dunque delle stesse didascalie decontestualizzanti incontrate dal pubblico al mercatino — qui riportate in forma tipografica leggibile. I *prompt* alla base delle foto sono consultabili nell'Appendice a fine testo.



Figura 10.6 - Suore macelleria, 12 - 6 - 1973



Figura 10.7 - Marcello Porta Palazzo, 8 - 7 - 1973



Figura 10.8 - Lotta sui muri, 4 - 4 - 1973



Figura 10.9 – Attenzione Castello, 10 Luglio 1975



Figura 10.10 - Via Rondissone, 27 - 9 - 1973



Figura 10.11 - Cortile Via Ozegna, 24 Ottobre '73



Figura 10.12 - Mirafiori, 23 - 10 - 1973



Figura 10.13 – Famiglia Palatina, 16 - 09 - 1973



Figura 10.14- Fabbrica Urmet, 12 - 07 - 1974



Figura 10.15 - Lavorare stanca, 17 - 12 - 1973



Figura 10.16 – Giulia ferita sul lavoro madre, 21 - 09 - 1973



Figura 10.17 - PCI San Carlo, 20 - 9 - 1973



Figura 10.18 - Cinghie Via Giulio, 12 - 2 - 1974



Figura 10.19 - Manicomio femminile Via Giulio, 12 - 2 - 1974



Figura 10.20 - Amore, 24 - 6 - 1972



Figura 10.21 - Calore, 19 - 8 - 1973



Figura 10.22 - Matrimonio quartiere, 29 - 6 - 1973



Figura 10.23 - Pane, Maggio 1973



Figura 10.24 - Contessa, 1973



Figura 10.25 - Palatina, 24 Marzo 1974



Figura 10.26 - Porta Nuova, 12 - 02 - 1973



Figura 10.27 - Rapina, 19 - 11 -1973



Figura 10.28- Torino Violenta, 7 - 7 - 1974



Figura 10.29 - Rapine e sangue, 8 Febbraio 1974



Figura 10.30 - La Luceiola, 3 - 10 - 1973

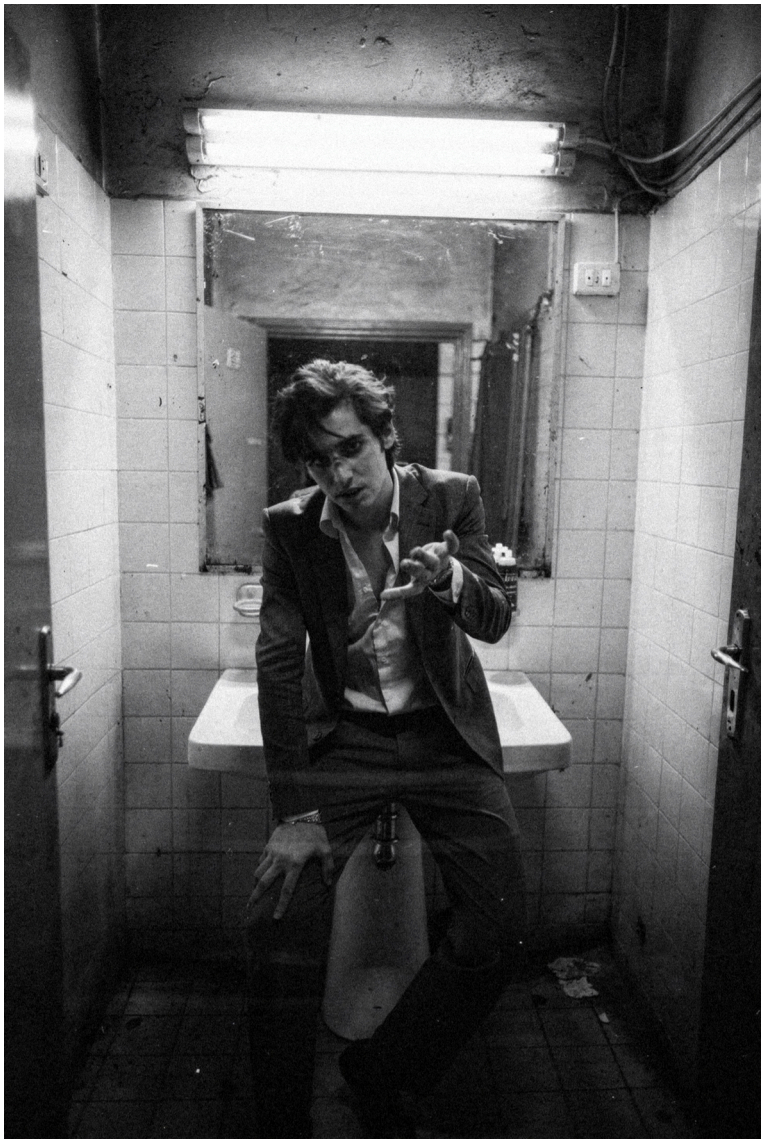


Figura 10.31 - La Luceiola, 3 - 10 - 1973



Figura 10.32 - Fermi tutti, 20 - 09 - 1973



Figura 10.33 - Antonella, 1974

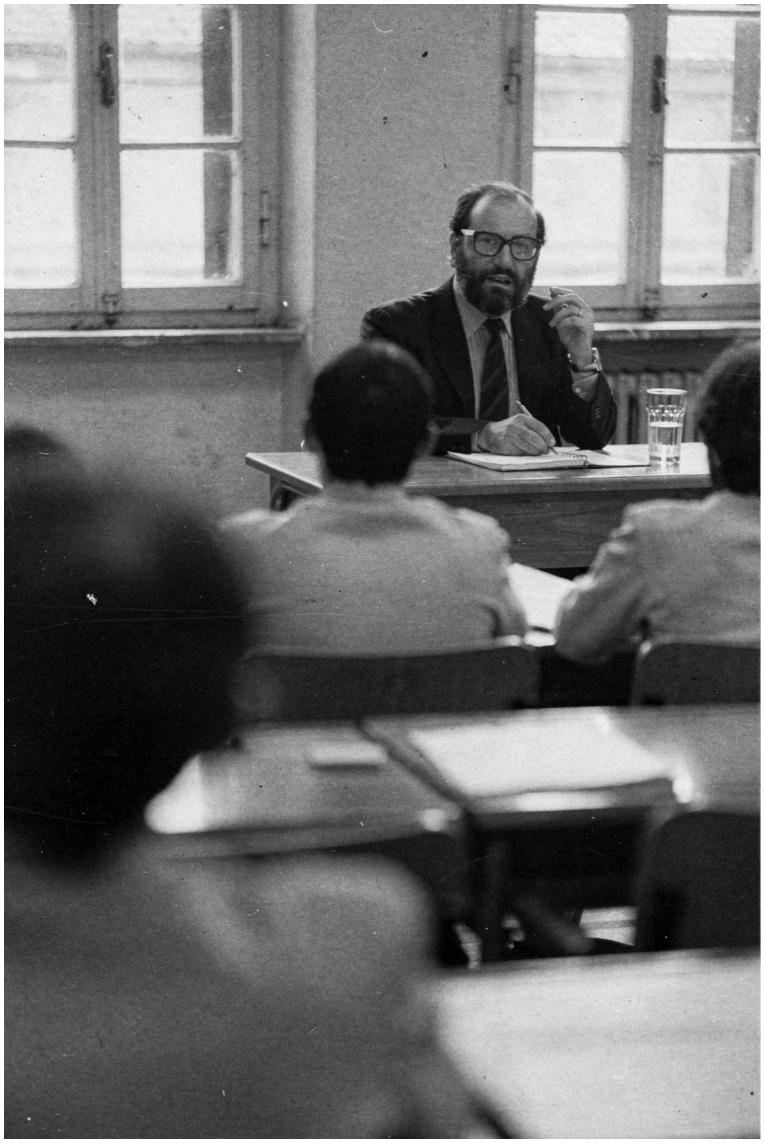


Figura 10.34 - Lezione Umberto, 8 - 5 - 1974

La performance 11.

Lo staging 11.1

Per allestire la performance all'interno dei mercatini è stato ricreato un **banchetto** che fosse credibile ed in linea con quelli comunemente trovati in quei contesti (figg. 11.1, 11.2, 11.3 e 11.4).

I principali elementi utilizzati sono stati:

- Un tavolino da campeggio pieghevole, sopra il quale riporre tutto il materiale.
- Un cavalletto di legno ad accogliere un pannello di compensato di circa 100x100cm sul quale, attraverso dei fili annodati in lunghezza, sono state appese le singole foto – con delle piccole mollettine di legno, per garantirne la manipolazione facile.
- Una vecchia scatola per puzzle svuotata ed utilizzata per riporre le fotografie non disposte sul pannello.
- Un foglio A4 con la scritta "Foto vintage anni '70".
- Le fotografie stampate in formato 10x15 cm e custodite in delle bustine di plastica, sì da aumentarne la resistenza alla manipolazione e restituire agli spettatori un'idea di cura, di foto speciali conservate accuratamente.

La struttura dell'interazione 11.2

Il centro del progetto è rappresentato dall'*interazione* che avviene tra utente/spettatore e fotografie, e tra utente/spettatore e venditore delle fotografie – nella persona dell'autore del progetto.

A tal proposito l'interazione è stata strutturata sì attraverso lo *staging*, che permette

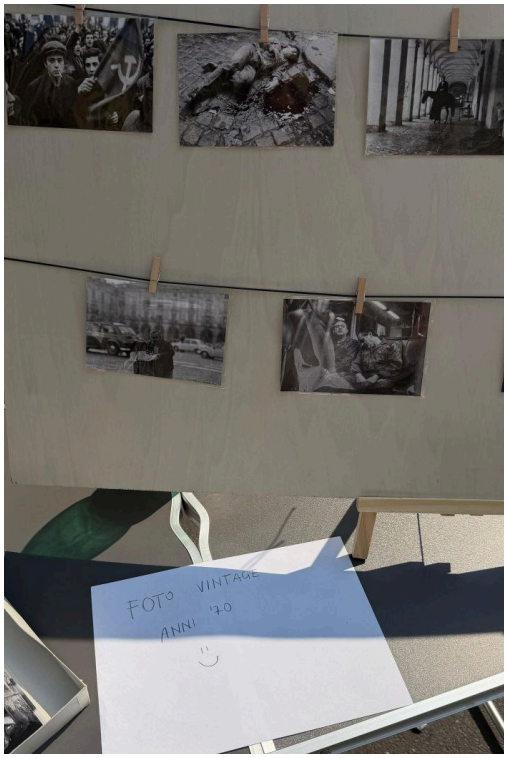


Figura 11.2 - Staging Balon, dettaglio pannello con foto

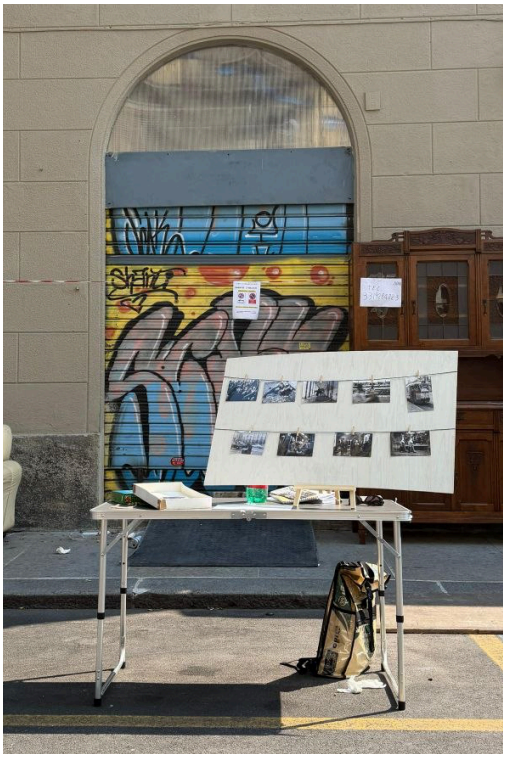


Figura 11.1 - Staging Balon



Figura 11.4 - Staging Spazio Neruda



Figura 11.3 - Staging Balon, dettaglio scatola

alle foto di essere guardate e manipolate, ma soprattutto attraverso un intervento di co-creazione della storia attorno alle foto stesse – prive di didascalie esaustive e senza una chiara origine.

L'interazione si articola in quattro momenti chiave:

1. **L'osservazione autonoma**: lo spettatore esplora le foto, le tocca, le colloca nel proprio orizzonte emotivo e personale, immaginando quella Torino anni '70 che potrebbe aver vissuto, ricordato o semplicemente immaginato.
2. **La co-creazione del significato**: attraverso l'interazione con il venditore – domande, dubbi, riflessioni sul contenuto delle immagini – spettatore e venditore costruiscono insieme una narrazione attorno alle foto e agli scenari da queste rappresentati. Questo momento, nello specifico, si è strutturato attorno a domande ricorrenti pensate per aprire una conversazione autentica: che tipo di lavoro facesse lo spettatore, se fosse originario di Torino, cosa riconoscesse – o credesse di riconoscere – in alcune fotografie specifiche. A chi decideva di acquistare veniva quasi sempre chiesto perché avesse scelto quella specifica foto e cosa, di quella foto, lo avesse colpito.
3. **La transazione**: lo spettatore acquista una o più foto, esercitando una scelta consapevole e dedicando le sue risorse economiche reali al medium. Il pagamento, inoltre, non è soltanto economico ma anche narrativo – conferisce credibilità all'intera performance nel contesto del mercatino e prepara il terreno per la restituzione della verità.
4. **Verità e riflessione condivisa**: dopo la transazione avviene la consegna del pamphlet che svela l'origine sintetica delle foto. Si apre uno spazio di discussione attorno al potenziale dell'AI generativa, alle sensazioni vissute durante l'esperienza e alle implicazioni più ampie del fenomeno tecnologico – quali conseguenze sulla memoria collettiva, sulla fiducia nelle istituzioni, sulle relazioni interpersonali. Non una visione univoca ma un momento di confronto e co-speculazione su un presente e un futuro condiviso con queste tecnologie.

L'accesso alla verità 11.3

La verità circa l'origine sintetica delle fotografie viene consegnata attraverso una **busta da lettere** chiusa, al cui interno si trovano il *pamphlet* esplicativo del progetto e la fotografia acquistata dallo spettatore. La scelta della busta risponde ad una logica precisa: crea un momento di suspence, permette di consegnare l'oggetto senza

rivelarne immediatamente il contenuto (anche in presenza di altri spettatori) e consente di portare a casa foto e *pamphlet* come **frammento tangibile dell'esperienza**. L'apertura della busta diventa essa stessa un momento di scoperta, un ulteriore livello di interazione fisica e analogica che prolunga la performance.

La busta viene consegnata dopo il **pagamento** della cifra pattuita. Come già discusso nel capitolo sulla transazione, il pagamento svolge una duplice funzione – narrativa e metaforica.

Accanto a tale modalità di restituzione si è anche pensato di consegnare la busta, con il suo relativo contenuto, anche a chi avesse sostenuto un'**interazione prolungata** con le fotografie, dimostrando un coinvolgimento attraverso il tempo dedicato e la qualità dell'interazione. Si tratta, dunque, di un secondo criterio di accesso gratuito che valorizza l'**attenzione** indipendentemente dallo scambio economico, e che permette di raggiungere un pubblico più ampio rispetto a quello dei soli paganti.

Entrambe le **"soglie" di accesso alla verità**, denaro e attenzione, fanno leva sulla stessa idea: la verità non viene data gratuitamente a chiunque guardi distrattamente, ma è un'operazione che richiede un qualche tipo di investimento, economico o di tempo. Tale struttura ha inoltre permesso, da un punto di vista metaforico, di condensare l'immagine di un mondo nel quale la verità diventa un bene a pagamento, accessibile a chi può permettersela (in termini di denaro o di tempo) – l'inganno, invece, è gratuito per tutti.

Va però notato che il tempo dedicato all'osservazione non corrisponde, nel contesto della *performance* nel mercatino (e più in generale nella visualizzazione di immagini e video sintetici), ad una maggiore capacità di riconoscere l'inganno. Come illustrato nel capitolo 6 della prima parte a proposito dell'*illusory truth effect*, il cervello sfrutta dei *bias* cognitivi quando interagisce con dei contenuti visivi e, nel caso del mercatino, il contesto generale rende più complesso credere ad una manipolazione degli *artefatti* – anzi riempiendo quegli artefatti di significati propri, proiettandovi memoria personale ed immaginario condiviso e dunque rendendoli, paradossalmente, ancora più credibili.

12. Note etnografiche

Le note che seguono sono state scritte in forma diaristica immediatamente dopo la performance, svoltasi in due mercatini della città di Torino nella giornata di sabato 27 giugno 2026, e sono qui riportate nella loro forma originale.

Balon

Arriviamo al Balon di Torino alle 10 circa, muniti di un tavolino, un pannello sul quale verranno posizionate le foto, con delle piccole mollette di legno attaccate a dei fili, e il materiale da restituire agli spettatori dopo l'acquisto delle fotografie. È un sabato estremamente caldo. La via nella quale ci siamo posizionati non è di grande passaggio, situandosi nella zona alta del mercato, dove si collocano i venditori di oggettistica più varia, soprattutto casalinga. Ci posizioniamo nello slot di parcheggio di un'auto con il permesso di un negoziante lì di fronte, Abramo, con il quale avevamo preso accordo il giorno prima.

Il primo signore che si avvicina a guardare le foto ha circa 60 anni, parla con un accento meridionale. Si muove velocemente, sembra essere molto curioso. Chiede dove sono state trovate le foto, gli racconto che provengono da una cantina ma che non ci sono molte altre informazioni al riguardo. Porta degli occhiali da sole. Mi chiede "Dove sono state scattate?" e gli rispondo che mi pare siano ambientate a Torino. Con fare attento le guarda meglio, nota la foto del cavallo in Via Po e dice "Sì, in effetti questi sembrano i portici di via Po, tieni ragione". Guarda meglio la foto. "Ma poi da dove cazzo è uscito questo ciuccio?". Quello che per me era un cavallo era invece per lui un ciuccio. "Ma sono sicuramente i portici di Via Po perché vedi come sono sporchi, il centro era una fogna, i portici quelli belli erano in corso Vittorio". Gli chiedo da quanto tempo vive a Torino, mi risponde che si è trasferito

dal Veneto nel ’65. Gli chiedo come fosse la città in quegli anni e mi dice che era uno schifo. Guardando le altre foto aggiunge, “Vedi quanta fame c’era, gente che dormiva in 10 in una camera”, e, indicando la foto di una donna che indossa delle pellicce in un negozio “E poi c’erano i ricchi che a noi non ci pensavano proprio”. Dopo qualche ulteriore scambio si allontana con passo rapido, salutando. Il sole batte fortissimo.

Altre persone, camminando con passo certo, come se sapessero esattamente dove andare, sì da conservare energie e proteggersi dal caldo, si girano ogni tanto verso il nostro banchetto ma subito dopo procedono, alla ricerca di quello che hanno in mente di dover acquistare.

Questa volta lentamente, anche lui indossa degli occhiali da sole, barba, sui 40 anni, si avvicina un altro signore. “Ciao”, “Ciao”. Guarda tutte le foto. Mi sembra colpito, affascinato. Le guarda tutte con estrema attenzione. Passa anche alla scatola accanto al pannello, dove avevo posizionato il resto delle foto che non erano state appese. Le manipola con cura, le gira, controlla le date sul retro. Mi chiede “Dove le avete trovate? Sono bellissime”. “In una cantina”, rispondo. “Si sa chi le ha fatte?”, “No, purtroppo no. Ho comprato casa e le ho trovate in cantina, ma il problema è che l’ho comprata da una donna morta quindi in realtà l’ho comprata dal pronipote che non mi ha saputo dare molte spiegazioni”. Non riesco a capire se sia convinto della versione che gli ho fornito. “Sono incredibili”, dice. Gli chiedo che lavoro faccia, se sia nato a Torino. Mi risponde di sì, e mi racconta che ha studiato al DAMS e si è occupato anche di fotografia ed archivi. Poi procede, “Incredibile, le hai trovate in cantina, ma sembrano fatte proprio da un professionista, sembra essere la stessa persona”. Confermo, dico che anche secondo me le ha fatte la stessa persona. “E poi guarda, c’è il contrasto sociale, c’è la povertà ma c’è anche la ricchezza”, indicandomi la foto della signora che indossa la pelliccia in fotografia. “Quanto volete per tutte le foto?”. Rimango spiazzato. Se comprasse tutte quante le fotografie non avrei come mandare avanti il progetto performativo. Allora chiedo, “Perché vorresti comprarle tutte?”. “È un *corpus*, non puoi disperderlo, se vuoi venderle a persone diverse lo disperdi”. Allora gli chiedo perché sia così interessato a quelle foto e mi dice che la sua famiglia ha vissuto quegli anni, che però lui non ha visto, e che quelle foto non solo sono importanti perché testimoniano un momento storico della città ma perché si intrecciano proprio con la storia della sua famiglia, che è anche per questo che vorrebbe averle tutte. Gli dico che non posso venderle tutte, ci provo, con il timore che capisca che c’è qualcosa che non va. Gliene faccio scegliere una. Inserisco la foto in una busta da lettera. Ne avevo preparate varie in precedenza, al loro interno piegato su stesso un piccolo *pamphlet* esplicativo del lavoro. Quando fa per pagarmi

il prezzo pattuito di 3 euro ci allontaniamo qualche metro dal banco, lui che mi segue, e gli consegno la busta. Non accetto i soldi. Gli chiedo di leggere cosa c'è all'interno. Forse è sorpreso, ma mi pare anche incuriosito, non sta capendo. Ma decide di leggere. Una volta terminata la lettura è scioccato. Esclama "Ci sono cascato come un pesce". Lo rassicuro sul fatto che è difficile non cascarci, e gli spiego il senso del lavoro che sto cercando di portare avanti. Adesso è quasi felice, è incuriosito, credo stia capendo il senso di tutto. Dopo la mia spiegazione sul mondo delle immagini generate con l'IA mi chiede "E adesso, dove si va?". Gli rispondo "Non lo so". È un po' intimorito dalla mia risposta. Ma sono onesto. Aggiungo, "Ma l'importante è che si inizi a parlare di queste cose, di queste dinamiche, che ci sia un'attenzione maggiore". "Sono i social network ad aver fatto finire tutto", commenta dopo avergli spiegato che l'idea alla base di questo lavoro è quella di portare le immagini manipolate fuori dagli schermi, dove l'interazione è troppo rapida, e dove ci saturiamo di immagini. Mi chiede ulteriori informazioni, gli restituisco i contatti di POEL, il progetto di ricerca del Politecnico di Torino sulle transizioni etiche e l'AI, ed anche quello di Baltan Laboratories, parlandogli del fatto che potremmo iniziare a riappropriarci delle discussioni attorno alla tecnologia. Ora mi sembra essere molto contento ed, anzi, esprime un fortissimo desiderio di lavorare in realtà del genere. "Una cosa da pirati", aggiunge, mentre mi stringe la mano e si allontana per guardare dei tappeti nel banco accanto.

Il sole continua a battere fortissimo e probabilmente mi verrà un'insolazione. Scambio due parole con Reda, mio aiutante, ed Antonella e Davide, chiamati a fotografare l'evento. Ci accordiamo sul tipo di foto, riconoscendo la difficoltà di scattarle senza che i "clienti" si indispettiscano. Antonella trova la foto che avevo generato di una donna e alla quale avevo proprio messo, sul retro, la didascalia "Antonella". "Ti ho pensato quando l'ho fatta", dico sorridendo. Le persone continuano a passare, non tante, in questo periodo dell'anno il caldo incide nettamente sul flusso di clienti nel Balon. Dietro il banchetto due divani in vendita del signore che ci ha dato lo spazio, seduti i suoi commessi. Fumano e bevono una birra. Mi sembrano tranquilli nonostante l'afa; parlano tra di loro in arabo. Antonella chiede se può sedersi e loro rispondono che non c'è alcun problema.

Un altro signore, anche lui sulla quarantina, senza occhiali da sole ma dai lunghi capelli bianchi, passo esile ma deciso, si avvicina in silenzio alle fotografie. Le guarda attentamente, prima tutte quelle appese al pannello e poi quelle nella scatola. Noto dei piccoli sguardi verso di me. Credo stia cercando di raccogliere informazioni sul contesto. Continua a guardare le foto e penso, tra me e me, "Chissà quando mi chiederà qualcosa". Decido di attendere e di non premere io per primo verso

un'interazione. Dopo circa 5 minuti, o almeno così mi pare, mi chiede "Dove le hai trovate?". Fino ad ora è sempre la prima domanda. Rispondo come ho risposto anche in precedenza. Richiede, a volere una conferma, "Quindi hai trovato queste foto in una cantina?". Penso reputi strano che si possano trovare foto di questo livello in una cantina – e probabilmente ha ragione, visto che non sono state trovate in una cantina ma generate con il mio computer ed una connessione internet. Aggiungo, mentre continua a sfogliare le foto nello scatolo, girandole tutte per controllare le didascalie e le date, che sono state scattate a Torino. Ad esempio, indicando la foto di un manicomio, "Mi sono informato e queste sono state scattate in un manicomio femminile che era qui vicino, in Via Giulio". "Certo, certo, era proprio qui dietro il manicomio. Hai presente l'anagrafe? È lo stesso edificio dell'attuale anagrafe". Gli chiedo se è di Torino e mi risponde di sì. Gli chiedo se è un fotografo e mi risponde di no, ma che quando guarda delle belle foto riesce ad apprezzarle, è comunque qualcosa che gli interessa, il mondo della fotografia. "Quanto costa una foto?" – "2 euro l'una", dico. Continua a sfogliare quelle in una scatola e inizia a sceglierne alcune, ne sceglie un bel po'. Dopo averle scelte me le dà e mi dice "Contale un attimo". Sono 9 foto, "18 euro". Continua ad aggiungerne altre, 14 foto. "Ricontale e dimmi un attimo quanto ti devo". "28 euro". Mi guarda con uno sguardo molto deciso ma delicato, "Con uno sconticino visto che ne ho prese tante". "Ok, ok". Fa per prendere i soldi dal portafoglio, inserisco una foto nella busta dietro il pannello e gli chiedo di seguirmi un po' più in là; mi pare confuso, ha il portafogli in mano. Gli dò la busta e gli chiedo di leggere, se ha voglia, il breve contenuto. Lo osservo nel mentre, il portafoglio ancora in mano. Appena finito si gira verso di me, lo sguardo che mi pare essere vivo ed anche sconvolto:"Sono stato ingannato, mi avete fregato!". Ho paura che questa non sia la sensazione che vorrei si ottenesse ma, in fondo, si è ingannati per un motivo, è quasi un inganno educativo. "Tranquillo, tranquillo, è impossibile riconoscerle, non hai fatto niente di sbagliato"; ed è vero, è impossibile riconoscerle o, comunque, è molto difficile. Spiego tutto, gli racconto di come sono state generate le foto e dell'idea alla base del progetto, il lavoro di sensibilizzazione attorno al mondo delle immagini e dell'AI. Mi pare si sia tranquillizzato, gli chiedo di scegliere una foto. Ne sceglie una. Poi mi chiede se può prenderne un'altra da mettere sempre nella busta con il *pamphlet*, vuole regalarla ad una sua amica. Con il portafogli ancora in mano, "Quanto ti devo?" – "Niente, niente, stai tranquillo" – "No, no, è un progetto bellissimo, anche solo per l'impegno voglio darti dei soldi" – "No davvero, non è questo il punto, non serve" – "No allora fatti comprare almeno da bere, delle birre, dei succhi" – "No, te lo meriti, davvero, vado a comprarti da bere". Sparisce velocemente e ritorna poco dopo con una busta

di succhi di frutta, delle birre, delle bottiglie d'acqua. Mi saluta e si avventura sotto il caldo.

Lo guardo andare via con la coda dell'occhio perché, nel frattempo, si è avvicinato un altro signore, questa volta sulla cinquantina, accompagnato da una donna che sembra essere sua moglie. "Ma queste foto sono bellissime", dice. "Ma se sono orrende", commenta la moglie. È vestito sportivo ed indossa degli occhiali da sole. Osserva attentamente. Anche lui per prima cosa mi chiede dove sono state trovate. "Sono foto fatte da una persona che sapeva fotografare, si vede", aggiunge. Ho il sospetto che possa immaginare che siano manipolate, sembra distante. "Sì, sì, anche secondo me si trattava di una fotoreporter" – "Certo, lo stile è proprio quello delle fotoreporter degli anni '70", aggiunge. "Sono sempre stato appassionato di fotografia", mi dice. Anche lui vuole acquistare più foto, sembra impaziente, probabilmente deve raggiungere la moglie. Dopo averle scelte, come avevo già fatto in precedenza, inserisco le foto nella busta e lo chiedo di allontanarsi con me, qualche metro più in là. Gli chiedo di leggere, avverto confusione ed anche un po' di fastidio. Dopo aver letto il foglio mi guarda attentamente. Non posso fare lo stesso, dati gli occhiali da sole. Mi dice "Ok, ma si è sempre fatto". Provo a spiegargli che qui il punto è diverso, è che non si parte da una foto reale per manipolarla ma che si genera qualcosa da 0. "Vero, ma si è sempre fatto, se il discorso è manipolare lo abbiamo sempre fatto". Concordo. Però, gli dico, "l'accessibilità di questo strumento è ora incredibile, permette a tutti di manipolare, potenzialmente, ogni tipo di immagine, e senza il bisogno di alcun tipo di abilità". È molto serio. "Tu non eri ancora nato, ma io mi ricordi di Bruno Vespa che aveva mandato in diretta delle foto durante la guerra negli anni '90 in Kosovo dichiarando che fossero foto di qualcos'altro". Ha fretta. Sceglie una foto e va via. È un ingegnere, dice poco prima di andarsene, ma è sempre stato appassionato di fotografia ed ha iniziato a fotografare negli anni '70. Quello stesso pomeriggio mi scriverà una mail attraverso i contatti lasciati nella busta.

Durante l'interazione con lui una donna nera sui 30 anni, parlando al telefono con degli auricolari e spingendo un passeggino si avvicina alle foto. Sorride, continua a parlare al telefono. Chiede se qualcuno di noi, me, Reda, Antonella, Davide, conosciamo il francese. Reda sì, e parlano. Guarda le foto appese. Viene subito colpita da quella che raffigura una festa di matrimonio in un quartiere popolare, persone che ballano, felici, un'anziana donna a lato seduta su di una sedia di plastica che osserva. Per qualche motivo immagino che sia proprio quella la foto che vorrebbe comprare. Dopo aver chiesto il prezzo, infatti, decide di volere proprio quella. "Perché?", chiediamo. "Perché anche se non sono cresciuta in questo posto mi piace avere delle foto per poter immaginare cosa succedesse qui in passato",

racconta. Una volta spiegato il progetto, consegnata la busta, rimane colpita e scioccata, "Geniale", afferma. Ma è divertita, anche. "Ma come è possibile?", esclama. Ho la sensazione che per lei sia comunque irrilevante che la foto sia falsa perché proprio quella foto rappresenta, al di là della sua origine sintetica o no, qualcosa che lei ha avvertito dentro. Va via felice.

Il caldo continua a battere e ora non posso più neanche rifugiarmi poco più in là, dove prima c'era ombra. Il sole è sopra di noi, verticale, e non ci lascia scampo. L'unico modo di trarre sollievo e attraverso un mix di bevande gelide. Osservo gli altri venditori, vicini di banco, nascosti sotto i loro ombrelloni o gazebi, in silenzio.

Quello che poi scoprirò essere il nipote di Abramo passa davanti alle foto in modo rapido e indicando quella di un efferato delitto mi chiede "è morto?". "Credo di sì", rispondo. "Come credi? Che cazzo, sono le tue foto che vendi, lo devi sapere se è morto", in un italiano misto marocchino. Rido. "Allora hai ragione, è morto, è morto, c'è un sacco di sangue" – "Minchia se c'è sangue, guarda qui fratello, è una pozza di sangue". E poi mi dice che se ho voglia lui, che sgombera le cantine, di foto così ne ha tantissime. "Allora chiamami quando le sgomberi così vengo a vederle e le vendiamo insieme!", gli dico. "Certo, certo, tu non hai idea di quante ne buttiamo, ma ne ho tantissime eh, scatole e scatole. Pensa che una volta è morta una donna abbiamo sgomberato la cantina, il marito vendeva la casa e c'erano tutte le foto della moglie e io gli ho detto capo che facciamo le buttiamo queste? E lui mi dice buttale tutte, quella strega non voglio più rivederla", mentre ridendo se ne va via, raggiungendo poco più in là i suoi amici, raccolti all'ombra, fumando e bevendo birra in una giornata di mercato poco affollata. Qualche istante dopo passano gli addetti del mercato che ci chiedono come mai fossimo lì, spieghiamo che è un progetto universitario. Abramo ci chiede "Tutto ok?", sì, è tutto ok. Guarda rapidamente le foto, fa un cenno del quale non capisco esattamente il significato e va via, rifugiandosi nel suo negozio.

Antonella mi chiede se voglio dell'acqua, ha fame e si assenterà per un po', ha scattato un bel po' di fotografie. Frizzante, grazie. Ci ha raggiunti anche Edoardo, che ha visto lo sviluppo delle foto durante gli ultimi mesi e ci teneva a guardarle esposte.

Una signora dai lunghi capelli, pantaloni larghi e sandali, circa 40 anni, si avvicina in modo attento alla fotografia. Le guarda per un bel po', mi chiede da dove vengono, se ho informazioni circa il fotografo o la fotografa dietro. Ripeto la storia della cantina, dell'origine ignota. Le sfoglia tutte, "Sono davvero intense, deve essere stato assurdo vivere in quegli anni qui a Torino", mi racconta. Il sole le batte sulla fronte, non porta degli occhiali da sole. "Bellissime, davvero, raccontano una storia", dice. Decide di non comprarne alcuna e, differentemente da quanto fatto in precedenza,

considerato il tempo da lei speso a guardarle, le consegno comunque la busta con la rivelazione, "Qui dentro c'è qualcosa che racconta di più su queste foto", le dico, "Leggilo anche quando vuoi, all'ombra, più tardi". Non è colpita, ma non è neanche disinteressata; credo stia ora pensando ad altro, ad un impegno imminente, o forse a qualcosa che deve cercare nel mercato – sotto la minaccia del sole. La guardo allontanarsi.

Poco dopo si avvicina un uomo sulla settantina, maglietta bianca e occhiali da sole, un cappellino verde militare. Trascina con sé la sua bicicletta. Osserva le foto e mi richiama. Senza che io dica nulla inizia a parlare. "Noi dobbiamo ricordarci il sacrificio che hanno fatto queste persone prima di noi, sempre, non dobbiamo dimenticarcelo mai". Continua, "Perché è grazie al sacrificio di quelle persone, dei miei genitori, dei miei nonni, che oggi siamo quello che siamo, abbiamo quello che abbiamo. Quando guardiamo queste foto dobbiamo sempre ricordarci di dove eravamo e di dove siamo ora. Lacrime e sangue che per arrivare fino a qui". Mi dà una pacca sulla spalla e si allontana.

Il sole non sembra darci tregua, il flusso di persone diminuisce, è ora di pranzo. Decidiamo di chiudere tutto, raccogliere il materiale e fare una pausa pranzo. Nel pomeriggio porteremo il lavoro in un altro mercatino. Salutiamo Abramo, rintanato dentro il suo negozio, seduto su un divano. "Ha funzionato? Ti sei fatto pubblicità?", chiede.

Nonostante la giornata scomoda ho la sensazione che le interazioni avute siano state significative.

Spazio Neruda

Attendiamo il tram per un'ora. È stato deviato, ma l'azienda fornitrice dei servizi di trasporto, la GTT, non ha consegnato alcuna comunicazione al riguardo. Avverto del nervosismo alla fermata. Un signore mi chiede "Questa è l'Italia? Questa è l'Italia di cui parlano?". "A quanto pare sì, è questa", rispondo.

Saliamo sul tram che, fortunatamente, è fornito di aria condizionata. Reda si lamenta di un signore accanto che scrolla i suoi *reels* ad alto volume. Poco male, scende qualche fermata dopo. Dalla fermata allo Spazio Neruda, spazio sociale che si occupa di lotta abitativa e diritto alla casa, facciamo qualche centinaio di metri a piedi. "Strano questo quartiere", dico, indicando un palazzo moderno in mattoni, dagli enormi balconi pieni di piante.

Di fronte all'ingresso dello Spazio Neruda una piccola strada occupata dalle bancarelle in occasione del festival di estate organizzato dallo spazio stesso. Raggiungiamo Giulia ed Edoardo, nostri amici nonché vicini di bancarella. Edoardo vende quadri con pagine originali della rivista *Domus*, numeri degli anni '40, '50, '60. Giulia, invece, vende colletti e trecce da attaccare ai capelli.

Sistemiamo il nostro banchetto nello stesso modo in cui lo avevamo sistemato quella mattina stessa al Balon. Ci troviamo all'angolo della strada, fortunatamente all'ombra. Per la prima ora si avvicinano soltanto persone in modo fugace, che guardano rapidamente e poi si spostano verso altro. Qui il pubblico è molto più giovane rispetto al Balon.

La prima vera interazione avviene con un gruppo di studenti di circa 20 anni, tre ragazze ed un ragazzo. Si fermano a guardare le foto insieme, sfogliando anche quelle nella scatola e commentandole. Il ragazzo, in particolare, con indosso una camicia azzurra a maniche corte, le gira molto attentamente, leggendo le didascalie ad alta voce per farle sentire alle amiche. "Che belle, incredibile", dicono. Spiego che le ho trovate in una cantina. Dichiaro il prezzo, costano solo 2 euro l'una. Il ragazzo le riguarda accuratamente e sceglie proprio le due foto di un giovane nei bagni di una discoteca che guarda intensamente verso l'obiettivo, scapigliato, una camicia ed un abito. "Perché proprio queste?", chiedo. "Perché è un figo, e poi chissà chi è, chissà che vita sta facendo ora. Chissà dove sono finite tutte queste persone. E poi, un po' mi ci rivedo in lui", conclude. Consegno la busta con le due foto, questa volta inserisco il denaro che mi ha dato dentro, così che aprendo la busta lo ritroverà insieme alle foto e al *pamphlet*. Gli chiedo di leggere cosa è contenuto all'interno. "Ora?", chiede. "Quando preferisci", rispondo, "anche tra poco". Le amiche mi guardano, sembrano curiose. Si allontanano in gruppo, guardano un'altra bancarella, vende abiti vintage. Poi si fermano in mezzo alla piazza, aprono la busta e leggono. Aspetto qualche secondo prima di raggiungerli. Finiscono di leggere e mi guardano, scioccati. "Noooooooooooo, incredibile", esclamano. Una di loro, dai capelli biondi, alta circa un metro e 60, rimane attonita. Inizio a spiegare il perché di questo lavoro, del mio banchetto, delle foto sintetiche. "Non ci avremmo mai pensato che sono foto false, che sono persone che non sono mai esistite", mi dicono. "Dovresti rifarlo, dovrebbe essere itinerante, è incredibile", e ancora "E poi questa cosa della busta funziona troppo bene, non ce lo aspettavamo". Discutiamo dei *social networks*, del fatto che questi strumenti si sono nutriti di tutte le foto che abbiamo, negli anni, pubblicato online (e non solo). "Grazie, davvero, sei riuscito in questo modo assurdo a farci capire questa cosa, ce ne ricorderemo", dice una ragazza con i capelli corti, biondi, sulla ventina. Torneranno più tardi con degli altri amici, con la volontà di

fargli rivivere la stessa esperienza.

Poco dopo si avvicina un altro gruppo, circa 6 persone. Uno di loro, sulla ventina, capelli neri corti, vestito casual, guarda e riguarda le foto, le manipola lentamente, mi chiede se può staccare quelle appese sul pannello. È molto attento al retro, alle date. Anche lui mi chiede dove sono state trovate. "Sei stato fortunato, eh" – "Vero, sono stato fortunato, ma non hanno molto valore perché non si sa di chi siano. Ma sono di Torino, credo" – "Certo, certo, si vede, sono gli anni di Piombo". Interviene un altro ragazzo del gruppo, magro, stessa età, "Pensa che in quegli anni mio nonno mio padre mi diceva che giocando a calcio nei parchetti trovavano la dinamite", mi rivela. "Quali vi piacciono?", chiedo. Ciascuno inizia a mostrarmi le sue preferite. Uno dei ragazzi sceglie la foto di una manifestazione del PCI in Piazza San Carlo, un giovane tra la folla squarcia la fotocamera, fissandola; bandiere che sventolano sul retro. "È per mio padre, se la mette sul frigorifero… è poi una cosa del PCI in casa ci sta sempre", dice. Gli altri ragazzi ne scelgono altre. Inserisco tutto nella busta e, mentre mi paga, gli chiedo di leggere un attimo quanto scritto, "anche in gruppo, se vi va". Leggono insieme, attenti. Poco dopo shock totale, alcuni iniziano a ridere, altri esclamano "Assurdo". Il ragazzo che ha comprato la foto del PCI mi guarda e mi dice "Ma un po' lo avevo sospettato, però non volevo essere stronzo, non volevo dirtelo. Sono un ricercatore in storia contemporanea e ho maneggiato tantissime foto del genere negli archivi", dice. Si aggiunge una sua amica, anche lei ricercatrice di storia contemporanea, 30 anni circa, "Però sono verosimili, sono proprio identiche a quelle che vediamo, hai anche invecchiato il retro, come hai fatto?" – "Un po' di tutorial da falsario, caffè, the e dei pennelli", dico. "E le scritte dietro, così piccole, bravo, sono come quelle che troviamo". Parliamo un po' del progetto. "Cazzo, ma è incredibile questa così qui. Ci abbiamo pensato ma non ci abbiamo mai lavorato seriamente nel nostro gruppo di ricerca. In effetti il tema è grosso, pensa, potremmo creare delle fonti da 0, cosa sono le fonti se uno strumento del genere è così bravo a ricrearle?", ed ancora, "recentemente sono anche stata ad un convegno su AI e Storia ma una noia, una noia, non si arrivava mai al punto, ci dicevano soltanto in che modo avremmo potuto utilizzarla per archiviare in modo più efficace il materiale, senza spirito critico". Abbiamo una discussione molto lunga. Il ragazzo che ha comprato la foto addirittura mi dice che dall'anno successivo, forse, avrebbe avuto una cattedra, e che gli sarebbe piaciuto portare una cosa del genere ai suoi studenti – mi chiede il mio contatto e gli dico che è lì, indicato sul *pamphlet* che hanno letto. Anche gli altri del gruppo vogliono il *pamphlet*, gliene consegno altri da conservarsi. Nel frattempo, si era avvicinata un'altra loro amica che, mentre ero occupato a parlare con loro, si era intrattenuta con Reda. Sceglie una foto, viene da me e mi chiede di spiegargli il

progetto; aveva già origliato di intelligenza artificiale, quindi non è stato necessario spiegarle il "trucco". Ha l'aria preoccupata e mi dice "Ma lo sai che sono un'insegnante, insegno alle medie, e quest'anno per l'esame di terza media i ragazzi hanno generato le foto di Auschwitz da mettere in tesina?", mentre fuma nervosamente una sigaretta. "Non sappiamo come fare, un'associazione ci ha fatto un piccolo corso sull'utilizzo dell'AI ma siamo abbandonati", mi dice. "E poi, hai idea dei problemi che hanno le famiglie? Vedo questi bambini parlare con ChatGPT tutto il tempo". Discutiamo un po', le aggiungo che il problema di questi strumenti è proprio e soprattutto legato alla facilità di utilizzo, all'enorme accessibilità che ne permette un utilizzo rapido ed efficace anche senza particolari competenze – ed è per questo che anche degli adolescenti riescono ad ottenere grandi risultati.

Poco dopo la saluto per portare una delle fotografie all'asta della serata, una copia di quella della manifestazione del PCI che avevo conservato. Inizialmente pensavo, dopo l'asta, di raccontare tutto agli spettatori, ma infine, accordandomi con il battitore, decido che spiegherò il progetto soltanto all'acquirente, sì da poter avere ulteriori interazioni all'esterno. La foto viene battuta al prezzo di 5 euro, il battitore sta quasi per rivelare la magia, microfono in mano e trucco bianco da pagliaccio in faccia dice "E poi c'è questa busta che contiene un segreto, chissà cosa ci sarà…?"; faccio un rapido cenno con la mano come a dire "Dopo, dopo". Un ragazzino sui 12 anni di nome Joshua consegna la foto alla ragazza che la ha acquistata, lo seguo; appena datagli la foto stessa chiedo a lei di allontanarci di qualche passo più in là, ci sono delle sedie libere. Legge il *pamphlet* ed esclama "Non ci posso credere! Noooooooooooooo, mi sono fatta fregare dall'AI", e ride. Parliamo del progetto, di cosa voglia dire generare immagini da 0, immagini sintetiche. Mi racconta che è una fotografa anche lei e che gestisce un collettivo di fotografia a Torino. Mi dice che l'anno precedente era stata in Francia ad un'esibizione di foto fatte con l'AI, ma l'origine era dichiarata. "Ma è bellissima, comunque, devo ammetterlo", mentre riguarda la foto che ha in mano. "Vero, funzionano anche se sono false", dico. Verserò il prezzo battuto al posto suo, "No, no, è un progetto bellissimo, la foto la pago io" – "No, no, non è questo il punto, tranquilla", e mi dirigo verso la cassa dopo averla salutata.

Il sole sta calando, finalmente. C'è molta più gente di prima, a breve inizierà una serata di musica. Bevo del the freddo al limone, deteinato. Meglio di niente. Per un po' mi siedo su di uno sgabellino e decido di fumare, mentre ascolto gli amici parlare. Si accendono i lampioni sulla strada. Per fortuna sono proprio sotto uno di loro, e quindi le foto riescono ancora ad essere viste, guardate.

Le due ragazze si avvicinano con passo lento, entrambe sulla ventina. Una dai

capelli lunghi, porta degli occhiali con una montatura tonda, è alta un metro e settanta circa, slanciata, indossa una canotta e dei pantaloni corti. L'altra è più bassa ed ha una frangetta nera. Osservano le foto, parlano tra di loro. "Sono bellissime", dicono anche loro. "E poi sono fatte veramente bene eh". Confermo, sì, sono fatte bene, sicuramente chi le ha scattate sapeva come utilizzare una macchina fotografica, dico. "Si vede che era un fotografo, o una fotografa", dice la ragazza con gli occhiali. Rispondo che secondo me si trattava di una fotografa e mi replica che sì, anche secondo lei si trattava di una donna. La cosa mi rende felice perché, durante la generazione delle immagini, avevo sempre immaginato di essere una fotografa donna. Chiedo loro se sono di Torino e mi dicono di no, e chiedo anche se sono fotografe e mi dicono di no, ma che è bello guardare fotografie, riflettere sul passato, su di quelle persone che oggi chissà cosa fanno. Entrambe sono antropologhe, dichiarano. Dico che sono un designer e che mi è capitato di studiare antropologia e che ci sono belle discussioni condivise tra le due discipline. La ragazza dice "Ma pensa che coincidenza", mentre tira fuori dal suo zainetto un libro che stava leggendo, un testo di antropologia, indicandomi proprio un capitolo sul design e dicendomi che anche la coinquilina è una designer. "Allora quali foto volete? Non costano tanto". Allora la ragazza con gli occhiali mi indica la foto di una donna nel manicomio femminile che fa la linguaccia alla fotografa – "Era un manicomio femminile proprio qui a Torino", dico. E poi ne indica un'altra, quella del cavallo in Via Po, "La mia preferita!", esclamo. E racconto che è la mia preferita perché è surreale, e che un signore la stessa mattina mi aveva detto che sì, risultava essere un po' strano ma tutto sommato Torino in quegli anni era capace di tutto. Cerco di co-creare il significato di quella foto, volutamente surreale. "È una foto incredibile, così densa", dice la ragazza. Consegno loro la busta con i soldi mentre li tirano fuori dal portafoglio. "Va bene, va bene, se vi va ora leggete quello che c'è dentro questa busta", dico. Mi guardano attonite. "Dobbiamo leggere ora?" – "Se vi va, sì, e poi parliamo di qualcosina". Sembrano stranite ma anche molto incuriosite. "Ok, va bene, lo leggiamo ora", e si allontanano di qualche metro, sedendosi sul marciapiede di fronte alla bancarella, una accanto all'altra. Nel frattempo, un altro gruppo mi raggiunge e inizia a sfogliare ed osservare le foto, circa 7 persone questa volta. Con la coda dell'occhio guardo le ragazze, leggono e parlano tra di loro, ogni tanto guardano me. Quando capisco che hanno finito di leggere lascio momentaneamente il banchetto a Reda e mi avvicino a loro. "Assurdo, davvero assurdo, ma geniale", affermano. La ragazza con la frangetta dice di essere scioccata, e che non se lo sarebbe mai immaginato. "Beh, se non altro sono delle bellissime foto, no? Esistono comunque, in un certo modo" – "Vero, vero, sono stupende, questa del cavallo è

stupenda". Riflettiamo assieme su cosa possa voler dire, allora, oggi, fare una fotografia, avere una fotografia. Mi chiedono un'altra foto da dare ad un'amica e mi dicono "che l'interazione è incredibile, abbiamo aperto questa busta, davvero, non ce lo aspettavamo". Scambiamo altre due parole, mi sembrano davvero entusiaste. Dico loro che, infine, è proprio una bella occasione per scambiarsi delle idee e iniziare a parlare dal basso di temi come questi. Sembrano contente dopo l'iniziale shock. Ci salutiamo e vado ad aiutare Reda con il gruppo invece ora al banchetto.

In questo gruppo il più "attivo" è un ragazzo abbronzato, basso, sulla ventina anche lui, indossa dei pantaloni lunghi nonostante il caldo. Dice che le foto sono incredibili e una ragazza accanto a lui, stessa età circa, conferma. "Sono davvero belle". Dico di averle trovate in una cantina. Chiedo se è di Torino, mi risponde di no. I suoi amici e le sue amiche continuano a sfogliare le foto, le commentano tra di loro. "Hai fatto un bel colpo eh, hai trovato queste foto in una cantina, pazzesco". Vero, pazzesco. Commentiamo le immagini più cruente, come quelle dei cadaveri per strada, "Era davvero una città diversa", dice. Nel frattempo, un suo amico, concentrato proprio su una delle immagini violente appesa al pannello sul banchetto dice "E poi io questo lo conosco! È un delitto famoso no? Mi ricordo di questo delitto". Proviamo a controllare quanto scritto sul retro della foto, ma la didascalia non fornisce informazioni chiare. Allora lui, in disparte, capelli quasi rasati, cerca sul suo cellulare il delitto di cui parla. Nel frattempo, il gruppo sceglie delle foto, "Sono economiche, tanto", dico. Una volta scelte, lì per lì sul pagare, consegno loro la busta. La leggono insieme, in cerchio. Dopo il silenzio il ragazzo basso, visibilmente scosso, a voce alta dice "No, no, non è possibile, assurdo! Assurdo!". Una sua amica accanto a lui ride. "Cioè mi stai dicendo che tutte queste foto sono false? Che queste persone non sono mai esistite" – "Sì, proprio così, mi dispiace". Mi chiede come sono riuscito a generarle, che tipo di AI ho utilizzato, come ho fatto a falsificarle. "E poi hai scritto sul retro piccolo, in matita, sembra la grafia di mio nonno, la grafia di quegli anni", continua. Gli chiedo cosa fa e mi dice che è un insegnante; anche lui, come l'altra professoressa con cui avevo parlato, si dichiara essere molto preoccupato, non sa come fare a scuola con gli studenti, "Perché non vieni tu a farci formazione?", chiede. "E comunque la fine di tutto sono stati i *social networks*, ne sono convinto", mentre le altre e gli altri ascoltano e fanno cenno di sì, anche secondo loro. Ogni tanto ripete "Assurdo, assurdo". Mi sembra davvero tanto colpito, e le discussioni che stiamo facendo avverto abbiano un certo peso per lui. Mi ringrazia dell'esperienza e mi saluta, "Grazie davvero, ci siamo presi male ma era necessario", mentre mi stringe la mano.

Vado a comprare dell'altro the deteinato al limone. Nel frattempo, dietro di me,

vari amici seduti chiacchierano sotto la sibilante luce del lampione. Sullo sfondo inizia la musica della serata, un misto tra reggaeton ed elettronica più sperimentale.

Mentre ritorno verso il banchetto, che momentaneamente avevo lasciato nelle mani di Reda e di William, altro amico, una ragazza dai capelli ricchi, occhiali, sulla ventina, guarda le foto. La saluto. Mi scuso se non si vede molto, dico, e lei mi risponde che va bene così. Mi chiede se può toccare le fotografie. Certo, rispondo. Inizia a staccarle dai fili, le controlla accuratamente, fronte e retro, facendole girare lentamente tra le mani. Mi chiede dove le ho trovate e dò la solita risposta alla quale mi sono ormai abituato, e che sembra aver funzionato fino a quel momento, nel corso di tutto la giornata appena trascorsa. Le chiedo se è di Torino mentre passa alle foto nella scatola, le scandaglia. Mi risponde di sì, ma parte della famiglia è sarda. Mi scuso se non ci sono tantissime foto, le altre sono state vendute, dico. "Tranquillo, anche queste che sono rimaste sono molto belle", risponde. La vedo concentrarsi tantissimo sulla foto di una donna che impasta del pane: per generarla mi ero ispirato, leggendo gli articoli dell'archivio de La Stampa, alla crisi dei prezzi del grano proprio durante quegli anni, gli anni '70, e che aveva visto l'arresto di molti panettieri per non aver rispettato un tetto massimo di prezzo fissato dallo Stato. "Quanto costano, chiede?" – "2 euro, poco, sono belle ma ne sono rimaste poche, hai poca scelta, ti faccio un prezzo onesto", rispondo, e chiedo "Come mai ti piace proprio quella? Si vede che ti dice qualcosa?". "Hai ragione, infatti stavo proprio pensando di prendere questa, mi ricorda mia nonna" – "Ah, davvero? Come fa a ricordarti tua nonna?" – "Perché mia nonna è sarda e quando andavamo in Sardegna insieme, oggi molto di meno, facevamo sempre il pane in campagna insieme e le mani vissute della donna in questa foto mi ricordano le sue che impastavano il pane", racconta. La avverto estremamente concentrata, come se stesse rivivendo quelle scene, le ha vivide nella sua memoria – ed è incredibile che quelle mani non esistano, che quella scena così come è in quella foto non sia reale, penso tra me e me. "Ti posso chiedere di cosa ti occupi?" – "Studio servizi sociali… impegnativo, ma bello". Decide di comprare la foto, la inserisco nella busta e, avendola avvertita molto emotiva le chiedo di leggere il contenuto, con la foto dentro, non immediatamente. Rimetto le monete dentro. La saluto e la guardo allontanarsi. Ho deciso di non rivelarle immediatamente il "trucco" per farla stare ancora un po' lì, in quel momento, in quel ricordo.

Dopo di lei qualcun altro passa di sfuggita, guarda le foto e va via. Sono ormai stanco ed è tardi. Decidiamo di chiudere tutto, è mezzanotte circa, abbiamo trascorso le ultime sei ore qui. Fumo una sigaretta e controllo gli orari dei mezzi pubblici, indeciso se prendere un tram o un'automobile in car sharing. Ci avviamo verso il tram, riflettendo sulla giornata appena trascorsa.



Fig. 12.1 - 27 Giugno 2026, Balon, Torino



Fig. 12.2 - 27 Giugno 2026, Balon, Torino

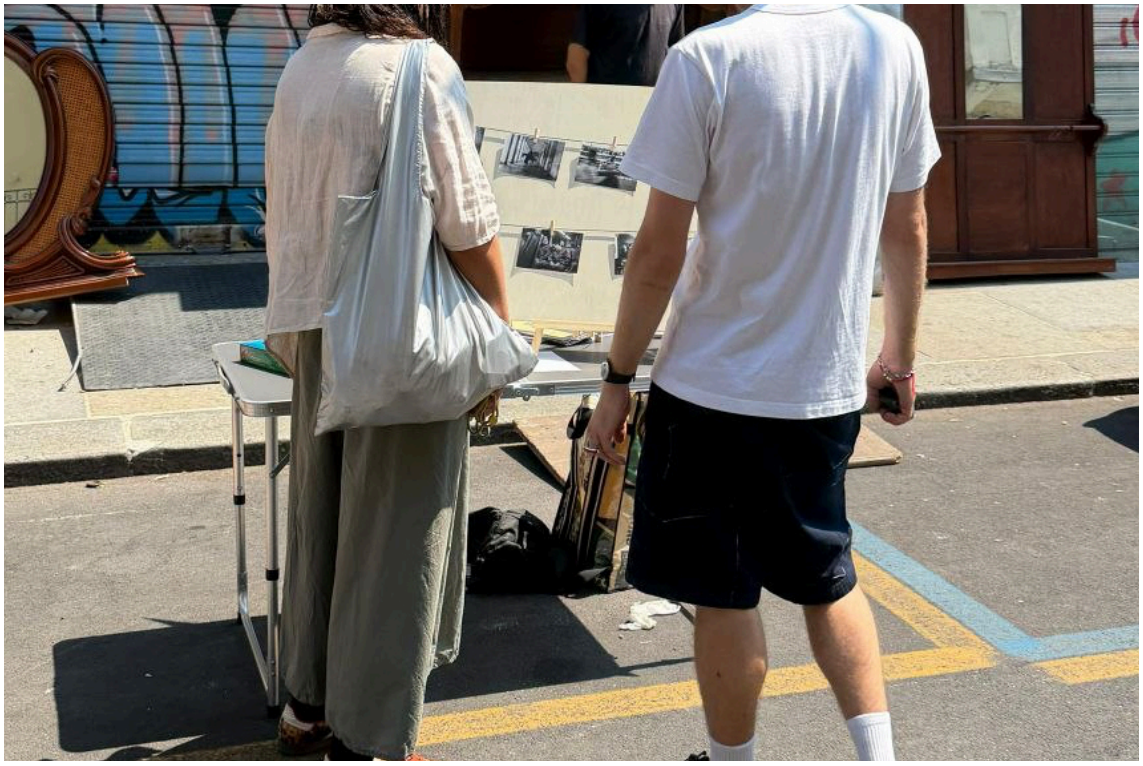


Fig. 12.3 - 27 Giugno 2026, Balon, Torino



Fig. 12.4 - 27 Giugno 2026, Balon, Torino



Fig. 12.5 - 27 Giugno 2026, Balon, Torino



Fig. 12.6 - 27 Giugno 2026, Balon, Torino



Fig. 12.7 - 27 Giugno 2026, Balon, Torino



Fig. 12.8 - 27 Giugno 2026, Balon, Torino



Fig. 12.9 - 27 Giugno 2026, Balon, Torino

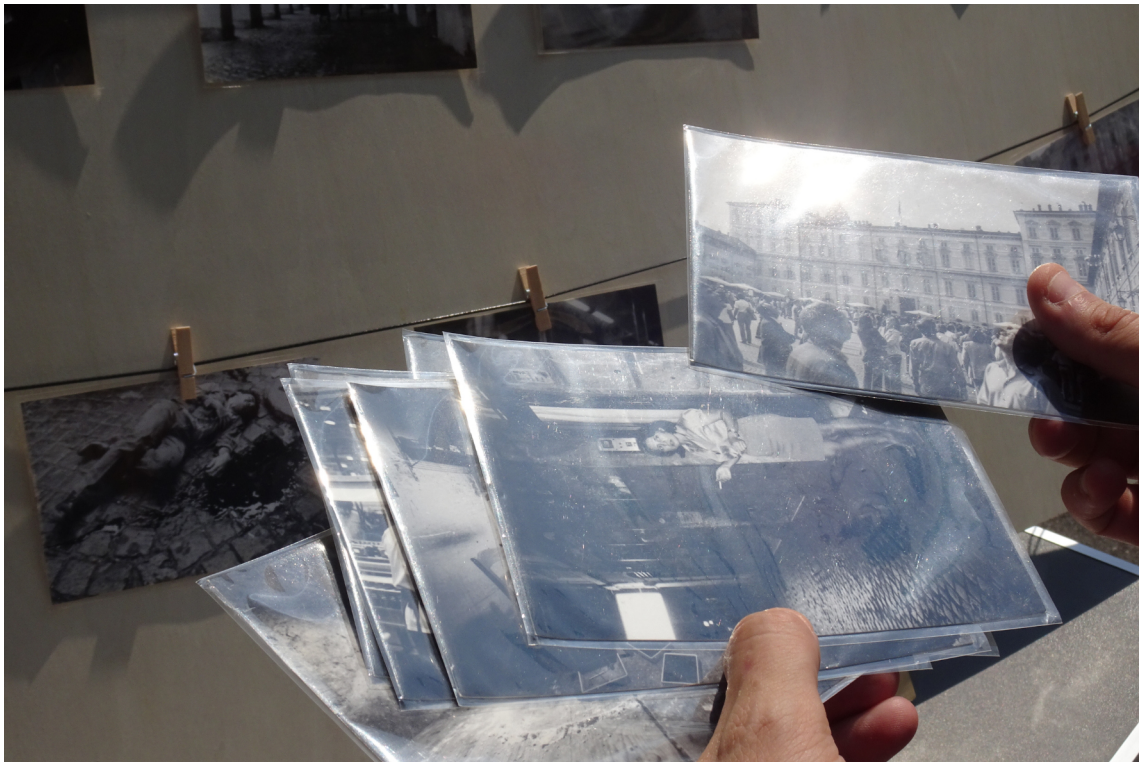


Fig. 12.10 - 27 Giugno 2026, Balon, Torino



Fig. 12.11 - 27 Giugno 2026, Balon, Torino



Fig. 12.12 - 27 Giugno 2026, Balon, Torino



Fig. 12.13 - 27 Giugno 2026, Spazio Neruda, Torino



Fig. 12.14 - 27 Giugno 2026, Spazio Neruda, Torino



Fig. 12.15 - 27 Giugno 2026, Spazio Neruda, Torino



Fig. 12.16 - 27 Giugno 2026, Spazio Neruda, Torino



Fig. 12.17 - 27 Giugno 2026, Spazio Neruda, Torino

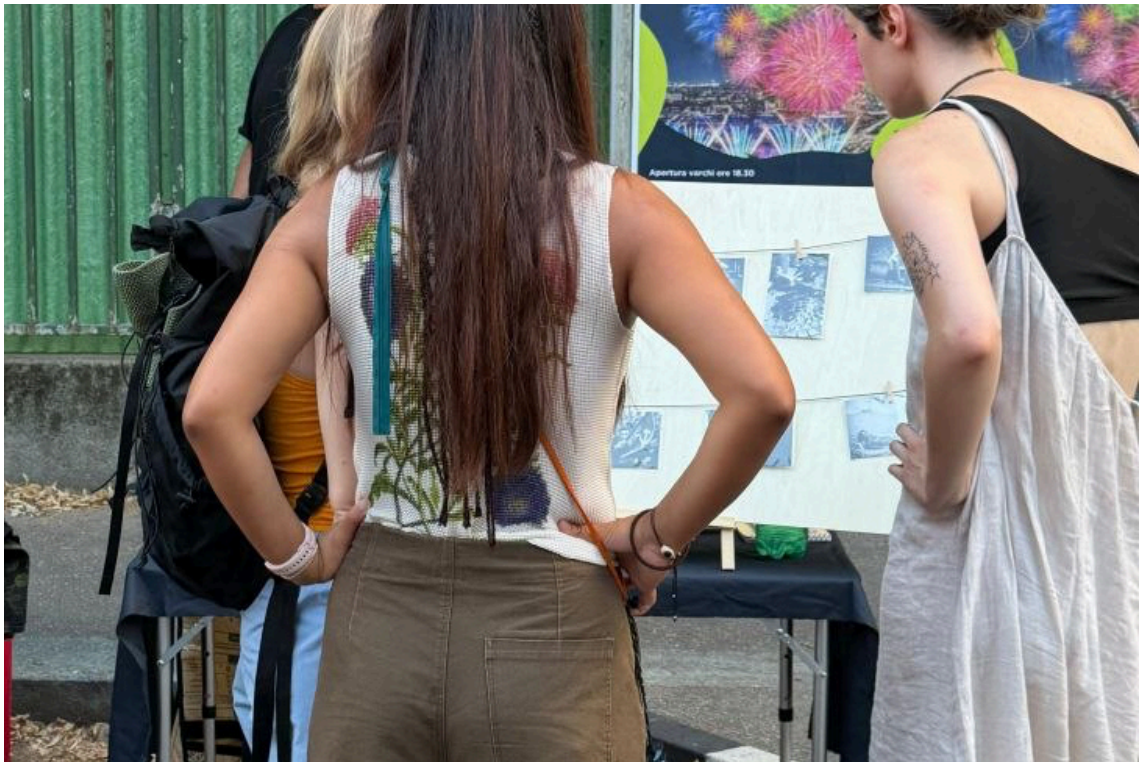


Fig. 12.18 - 27 Giugno 2026, Spazio Neruda, Torino



Fig. 12.19 - 27 Giugno 2026, Spazio Neruda, Torino



Fig. 12.20 - 27 Giugno 2026, Spazio Neruda, Torino

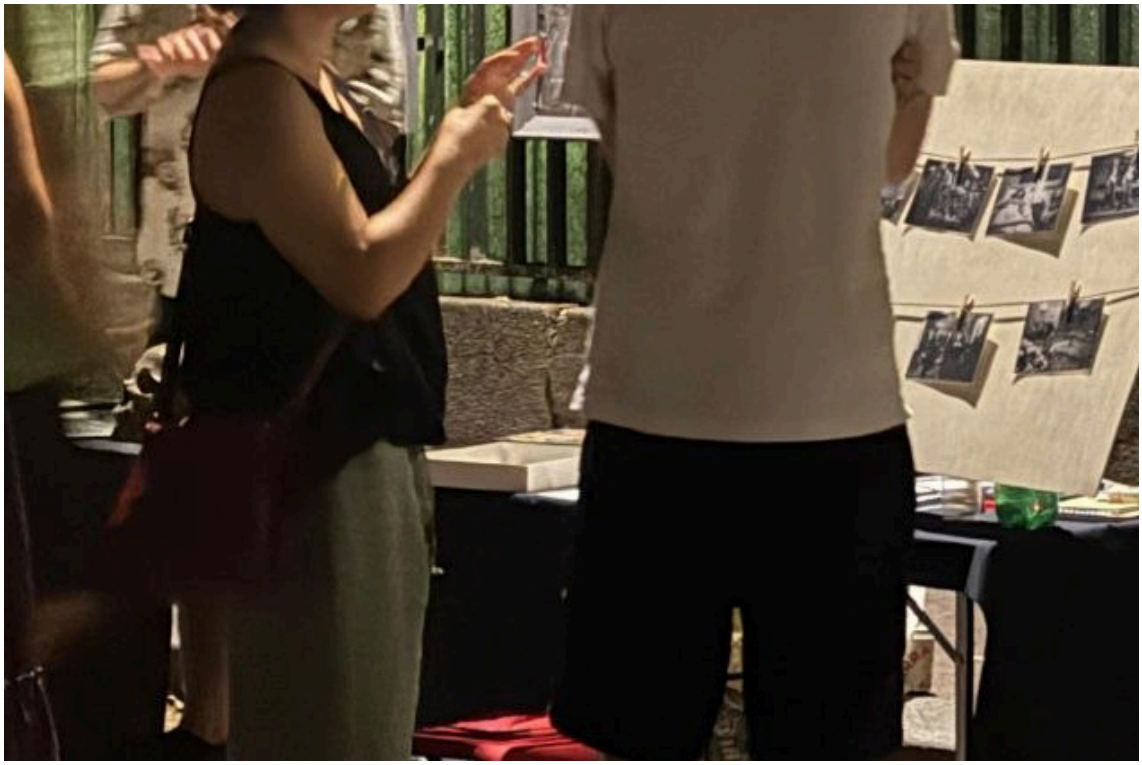


Fig. 12.21 - 27 Giugno 2026, Spazio Neruda, Torino



Fig. 12.22 - 27 Giugno 2026, Spazio Neruda, Torino



Fig. 12.23 - 27 Giugno 2026, Spazio Neruda, Torino



Fig. 12.24 - 27 Giugno 2026, Spazio Neruda, Torino

Oltre la finzione 13.

La messa a terra del lavoro di progetto attraverso la *performance* ha permesso di entrare in contatto con spettatori di diverso tipo e di portare avanti riflessioni condivise, obiettivo principale del progetto.

Da un punto di vista di *pattern* è stato possibile notare che quasi tutte e tutti gli spettatori hanno inizialmente chiesto da dove provenisse il *corpus fotografico* esposto e che una risposta di tipo aperto, non troppo dettagliata ma non inverosimile, generava una **posizione di credibilità** ("*Le ho trovate in cantina ma non so da dove vengono*") rafforzata anche dal contesto stesso del mercatino, dove molte foto in vendita sono state effettivamente recuperate da sgomberi di cantine.

All'interno di questa cornice è stato possibile, a seconda dello spettatore, attraverso l'attività di dialogo durante la vendita, orientare determinate risposte sì da rendere ancora più credibili le foto. Ad esempio, non è mai stato detto *"Le foto sono state scattate a Torino"* ma *"Credo le foto siano state scattate a Torino"*, in rapida sequenza con la domanda *"Sei di Torino?"* o *"Vivi a Torino?"*. Ciò ha permesso di dialogare con gli spettatori, invitandoli ad esprimersi sul contenuto delle foto e non imponendo mai una visione univoca di quanto rappresentato – anche attraverso l'utilizzo della domanda ricorrente *"Perché hai scelto proprio questa foto?"*.

Un secondo *pattern* ha riguardato la confermata capacità delle fotografie di attivare meccanismi di memoria personale e familiare, **indipendentemente dalla loro origine sintetica**. Diverse spettatrici e spettatori hanno scelto di acquistare (o di soffermarsi su) specifiche fotografie non per il loro valore documentario ma perché capaci di richiamare **ricordi autobiografici**: ad esempio, la foto di una donna che impasta il pane ha fatto riemergere, in una ragazza, i ricordi dei momenti trascorsi con la propria nonna; la foto di una manifestazione del PCI è stata acquistata da uno spettatore per il padre; un altro ha raccontato di aver scelto due foto di un ragazzo in discoteca perché in lui vi riconosceva sé stesso.

In questi casi l'origine sintetica della foto risulta totalmente irrilevante rispetto alla sua funzione affettiva. Le immagini, qui, hanno operato esattamente come **operatori di immaginazione** (come descritto nel capitolo 3 sul *segno*). Anche una fotografia mai esistita, ma realistica, è in grado di generare emozioni e ricordi autentici tanto quanto una fotografia reale: il lavoro di riconoscimento avviene nella coscienza di chi guarda, non è proprietà insita dell'immagine.

Un terzo *pattern* riguarda la fase di disvelamento dell'origine sintetica delle foto: nella quasi totalità dei casi la reazione è stata di **sorpresa autentica** od anche di **vero shock**. Nessuno aveva minimamente immaginato si potesse trattare di foto *non esistenti*, di persone *non esistenti*, di luoghi *non esistenti* – fatta eccezione per un ricercatore in storia contemporanea, che dopo il disvelamento ha rivelato di aver avuto dei dubbi ma di averli attenuati a causa del contesto, cioè dell'**improbabilità di ritrovarsi di fronte a foto false in un mercatino** – confermando quanto scritto nel capitolo 6 sui dispositivi e le infrastrutture e sul loro rapporto con la verità delle foto. Ciò che si è rivelato decisivo in tale strategia di disvelamento - avvenuta attraverso la consegna della busta, l'estrazione e la lettura del *pamphlet* - è il fatto che la rivelazione arrivasse all'apice di un'interazione costruita insieme nei minuti precedenti, talvolta anche molto a lungo, e dunque molto più lenta e situata di quanto potrebbe avvenire online, negli ambienti digitali.

Un quarto *pattern* ha visto, dopo lo shock iniziale, l'entusiasmo di essere state e stati coinvolti in un'esperienza desueta e dalla forte carica emotiva – entusiasmo che si è trasformato in un momento di riflessione, educazione, co-speculazione. In tutti i casi, infatti, **lo shock è diventato curiosità**, gratitudine, desiderio di approfondire. Un ragazzo, dopo aver affermato di essere stato ingannato, è tornato indietro al banchetto con birre e succhi di frutta come ringraziamento; un gruppo di giovani ha suggerito di ripetere l'esperienza e renderla itinerante in più mercatini o città; degli insegnanti scolastici hanno suggerito di portare il tema all'interno delle scuole, sia per formare il personale didattico che gli studenti. Nessuno ha reagito con rabbia o senso di umiliazione ma con l'eccitazione di un'esperienza di apprendimento accettata a posteriori, attraverso la spiegazione del progetto.

A tal proposito si potrebbe delineare un *pattern* di contesto circa chi lavora nell'educazione che ha reagito, discutendo circa gli strumenti di AI generativa ed AI più in generale, con preoccupazione professionale e manifestando un senso di abbandono nella gestione degli impatti di tali strumenti all'interno delle strutture educative. Si tratta di una reazione che conferma quanto emerso nella sezione sulla *media literacy*, nel capitolo 8: **la consapevolezza del problema non si traduce automaticamente in strumenti capaci di affrontarlo**, specialmente nelle

istituzioni educative.

Un ulteriore segnale riguarda la forza delle immagini sintetiche anche nei confronti di spettatori con un *background* solido nel mondo delle immagini, come l'uomo che voleva acquistare tutto il *corpus* o l'ingegnere appassionato di fotografia, non in grado di riconoscere un'immagine vera da una sintetica. Ciò si collega allo studio di Nightingale (citato nel capitolo 7 sulla fragilità epistemica) sul fatto che **non esistano fattori individuali capaci di rendere qualcuno strutturalmente più capace di riconoscere le manipolazioni**, rafforzando l'idea di un approccio multidisciplinare e multilivello al problema – unica strada percorribile.

In sintesi, i pattern emersi dimostrano che l'infrastruttura del mercatino e l'invecchiamento delle fotografie hanno agito come **un vero e proprio test fisico per i media sintetici**. L'inganno non si è consumato nella distrazione degli ambienti digitali ma in un regime di attenzione lenta, materiale, situata. Quello che rileva è la capacità di questa tecnologia di riuscire a costruire anche dimensioni iconiche del passato credibili – frutto dei *dataset* che la alimentano. **Emancipandosi dalla necessità di un referente reale, l'AI dimostra un dominio assoluto sul visivo**: quella stessa capacità di appropiarsi della nostra memoria storica visiva può essere utilizzata per simulare, inquinare e costruire innumerevoli declinazioni del presente e del futuro.

Conclusioni 14.

L'analisi storico-teorica della fotografia e, in parte, del *medium visivo* tout court, dall'indice alla sua rottura attraverso l'AI, ha permesso di tracciare le coordinate per lo sviluppo del progetto. Le immagini, per più di un secolo strumento privilegiato nel rappresentare la realtà (seppur con i loro limiti intrinseci), attraversano una fase di profondo deterioramento del loro valore testimoniale e della loro capacità di costruire collettività. L'obiettivo, quindi, è stato quello di sintetizzare un progetto che permettesse di costruire una nuova sensibilità, aprendo spazi di discussione e portando lo spettatore all'esercizio di un dubbio attivo, o di una consapevolezza maggiore, a partire dallo scenario di *crisi epistemica* indagato.

Le reazioni delle spettatrici e degli spettatori alle foto vendute nel mercatino confermano l'idea di un mezzo che ancora fatica ad essere accettato come parziale. La sua origine sintetica - senza alcun rapporto con il reale, con il passato o con il presente – rimane largamente sottovalutata. La materializzazione del progetto in artefatti materiali, fotografie sintetiche stampate ed invecchiate a mano, ha permesso di portare fuori dagli schermi la potenza dell'immagine generata; anche quando questa è dentro gli schermi, infatti, gli effetti sono reali (come anche dimostrato dai paper citati nel capitolo 6 circa la capacità delle immagini di plasmare memorie e percezioni comuni, o come verificatosi con i casi di manipolazione delle immagini illustrati nel capitolo 4). Inoltre, l'attività performativa ha permesso di manifestare come l'immagine sia anche, e soprattutto, frutto di una costruzione di senso e di significato collettiva – oltre che individuale.

Quanto successo con la ragazza che ha riconosciuto nella foto delle mani che impastavano il pane le mani della nonna dimostra empiricamente come la somiglianza non sia una proprietà oggettiva dell'immagine (in questo caso sintetica), ma un valore che si compie nella coscienza dello spettatore.

Questa *somiglianza* in effetti, funziona al di là della concreta esistenza di un

referente che, nelle immagini prodotte, non è mai esistito.

Ed è proprio questa – la capacità dell'immagine sintetica di generare effetti, sensazioni e memorie autentiche – ad essere caratteristica dirimente dell'attuale tecnologia. La natura indicale dell'immagine è rotta: non è più necessario un referente; la foto non è più documento del passato, ma i suoi effetti sono reali – come se un referente lo avesse avuto.

Il progetto ha dimostrato e reso tangibile non solo il dominio iconico dell'AI, ma anche il fallimento delle attuali contromisure. Le soluzioni puramente tecniche (come i *watermark* invisibili o le firme crittografiche del protocollo C2PA) si infrangono contro la materialità: è sufficiente stampare e manipolare fisicamente un'immagine sintetica per azzerarne la tracciabilità digitale, dimostrando che l'impatto cognitivo che l'immagine ha sullo spettatore prescinde dalla sua certificazione di realtà.

Il progetto è stato inoltre efficace nell'avvicinare il tema dei *media sintetici* al pubblico, generando reazioni positive ed un coinvolgimento autentico. La risposta degli spettatori ha confermato la validità della scelta del *design speculativo* e della *performance* come strumenti di avvicinamento, di riflessione, di discussione: il mercatino ha infatti permesso di costruire un ponte, accessibile, privo delle barriere tipiche dei contesti espositivi tradizionali, nel quale persone di diversa provenienza e formazione hanno potuto entrare nella discussione in modo spontaneo e non mediato. Emerge inoltre come le discussioni attorno agli impatti più specifici delle tecnologie di AI risultino ancora distanti dal grande pubblico; da questo punto di vista, il *design* può diventare strumento di coinvolgimento e di innesco.

Rimane dunque aperta la domanda su come trasportare la stessa qualità di attenzione critica negli ambienti digitali, dove la velocità e la saturazione rendono impossibile il tipo di interazione che il mercatino ha invece permesso. Senza dubbio la progettazione di **tecnologie** ed **interfacce** prive di **frizione** ha passivizzato utenti e spettatori, non rendendoli consapevoli e partecipi della tecnologia stessa. Il compito del design del futuro sarà, allora, quello di reintrodurre frizioni cognitive negli ambienti digitali, obbligando l'utente a rallentare e a interrogare l'infrastruttura nella quale l'immagine abita. L'AI, infatti, si inserisce (come dimostrato nel capitolo 1) al culmine di un crescente processo di semplificazione e maggiore accessibilità degli strumenti tecnologici che ha reso le tecnologie, e dunque anche i loro utilizzi maligni, di facile utilizzo.

La fotografia è sempre stata, come si è cercato di mostrare, qualcosa di più ma anche qualcosa di meno del reale. Non ha mai spiegato da sola, si è sempre spiegata attraverso gli occhi di chi guardava. Da questo punto di vista, l'AI generativa non ha inventato l'ambiguità del *medium* ma lo ha reso non più ignorabile, facendola esplodere.

Ciò che questa tesi ha cercato di tracciare è l'insieme delle coordinate di una civiltà del dubbio – quelle di una realtà non più esperibile come dato attraverso l'evidenza visiva ma come esito di una pratica critica e situata indispensabile non per restaurare un'ormai perduta credibilità del mezzo fotografico, ma per abitare l'incertezza disinnescando la manipolazione strategica che con le foto sintetiche si può attuare.

Come guarderemo, dunque? E cosa guarderemo? Guarderemo attraverso e attorno alle immagini, non trattandole come prove autosufficienti. Abitare l'incertezza significherà valutare tutto quanto dietro l'immagine, restituendo lo sguardo alla sua dimensione attiva e collettiva - per evitare che il valore di verità delle foto diventi strumento di opacizzazione.

Appendice

Di seguito sono elencati i prompt utilizzati per la generazione delle immagini, ciascuno preceduto dal riferimento alla figura corrispondente nel catalogo (par. 10.6).

Figura 10.5

Black and white. 1974, Turin, Italy. No color. Only black, white, gray. Using the uploaded images as precise reference for the location, recreate the exact architecture of the portico — the arches, the pillars, the covered walkway receding in perspective. The camera is at medium height, standing position. The portico stretches back in a long perspective. In the middle distance, perhaps a third of the way into the frame, a man on horseback moves slowly under the arches. He is dressed as a priest — a long dark cassock and a dark cloak (mantle) that drapes over his shoulders and down the horse's flanks. His face is shadowed, barely visible. The horse is black, large, calm. Further back, behind a pillar on the right side of the arcade, a young boy, maybe 8 years old, peeks out. He is not in the foreground. He is deep in the scene, partially hidden by the stone column. His face is small, pale, barely recognizable. He watches the rider in silence. The pillar closest to the camera, on the left, is large and dark, out of focus. It frames the image. The cobblestones are wet, reflecting the pale overcast sky. The arcades fade into a soft, grainy blur in the background. The entire image is a raw, grainy, high-contrast black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 film pushed to 1600 with a Nikon F2. The image is slightly blurred, shaky — a stolen, surreal moment. Heavy film grain. Low definition. No flash. Authentic 1970s amateur documentary style, dark, dense, mysterious, poetic, ugly-beautiful. No text, no borders.

Figura 10.6

1974 Turin, Italy. A fleeting, poetic, high-contrast, grainy black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 plus 400 film pushed to 1600. A working-class neighborhood in Turin, late afternoon. Three nuns in long gray habits and white coifs are

walking quickly along the sidewalk, their figures slightly blurred in motion. They pass in front of a butcher shop. The shop window is filled with hanging cuts of meat — dark red flesh, white fat, silver hooks — a jarring, visceral backdrop. The nuns are looking straight ahead, not at the camera, their faces partially hidden by their habits. They are fugitive subjects, almost ghostly. The composition is tilted, unbalanced, as if the photographer raised the camera at the last second. The light is pale, weak, from an overcast sky, casting no harsh shadows. The entire image is captured with a Nikon F2, 35mm lens, at a slow shutter speed (1/30), creating a soft motion blur. Authentic 1970s amateur street photography style, natural film grain, no flash. Dark, dense, ugly-beautiful aesthetic. No borders, no text, no signs visible. The framing feels accidental, stolen, compassionate.

Figura 10.7

Black and white. 1974, Turin, Italy. No color. Only black, white, gray. Using the uploaded images as precise reference, recreate the old buildings of the square in the background. The camera is low, at waist level, in a tight, intimate medium shot (from the knees up) of a sad, tired flower seller, around 60 years old. He stands in the middle of the square, among a few parked cars from the 1970s (a Fiat 500, a Fiat 124). The cars are behind him, slightly out of focus, their shapes soft, their details lost in grain and rain. He is behind a small wooden stall, selling a few bunches of simple, wilting flowers. His face is weary, lined, his eyes downcast. He wears a worn wool coat and a simple hat. He is not looking at the camera. The day is overcast with light rain. Cobblestones are wet. His figure is sharp but the world around him is soft and blurred. The entire image is a raw, grainy, high-contrast black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 film pushed to 1600 with a Nikon F2. The image is slightly blurred, shaky — a stolen moment. Heavy film grain. Low definition. No flash. No text, no borders. Ugly-beautiful.

Figura 10.8

1974 Turin, Italy. A raw, frontal, high-contrast, grainy black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 plus 400 film pushed to 1600. A plain plaster wall of an old apartment building in a working-class neighborhood. Painted on the wall in large, crude, uneven black letters: "Affamare i padroni, non gli operai". The writing is rough, handmade — the letters are irregular, some thicker than others, with a dry, matte finish. The camera is positioned directly in front of the wall. The composition is frontal, centered on the writing, but disrupted by movement on the left edge of the frame. From the left side, a small motorcycle — a Vespa or Ciao — is entering the frame, moving fast. The bike and its rider are completely blurred, a ghost of motion, leaving a trail of soft streaks. The rider is unrecognizable. The motorcycle takes up the left quarter of the image, cutting into the wall. The wall and the writing occupy the rest of the frame. The light is dim, overcast, flat. The entire image is captured with a Nikon F2, 35mm lens, at a slow shutter speed (1/30), creating motion blur on the motorcycle while keeping the wall relatively sharp. Authentic 1970s amateur street photography style, natural film grain,

no flash. Dark, dense, ugly-beautiful aesthetic. No borders. The framing feels accidental, as if the photographer was waiting for the wall and the motorcycle passed at the last moment

Figura 10.9

Black and white. 1974, Turin, Italy. A raw, grainy, high-contrast black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 film pushed to 1600 with a Nikon F2. No color. Only black, white, gray. A large crowd in Piazza Castello, Turin. Hundreds of people, heads tilted back, looking up at the sky. Their faces are serious, expectant, as if waiting for something to appear. Some are pointing. Others hold their hands to their mouths. The sky above them is empty — no clouds, no planes, no helicopters. Nothing. The photograph is slightly blurred, shaky — taken from the edge of the crowd, as if the photographer was pushing through, trying to see what everyone was looking at. Heavy film grain. Low definition. No flash. Authentic 1970s amateur documentary style, dark, dense, surreal, tense, ugly-beautiful. No text, no borders.

Figura 10.10

1974 Turin, Italy. A raw, low-angle, high-contrast, grainy black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 plus 400 film pushed to 1600. A public housing building in a working-class neighborhood of Turin. The building shows normal signs of age: faded plaster, a few small cracks, some discoloration around the windows, but it is solid, lived-in, not dilapidated. The camera is on the ground, pointing straight up at a long continuous walkway — a "ballatoio" — that runs across the entire facade. The walkway is supported by an iron railing, slightly rusted in spots but intact, running uninterrupted from left to right across the frame.
Four or five young children, ages 6 to 10, are leaning over the railing. They are looking directly down at the photographer, their faces curious, serious, unsmiling. Some rest their arms on the railing. One child grips the bars with both hands. Another is slightly behind, peeking between the others. The sky is overcast, pale, casting a flat, weak light. The composition is asymmetrical: the children are scattered along the railing, not evenly spaced. The walkway stretches beyond them on both sides. The entire image is captured with a Nikon F2, 35mm lens, at a medium shutter speed (1/60), with natural film grain. Authentic 1970s amateur street photography style, no flash. Dark, dense, ugly-beautiful aesthetic. No borders, no visible text. The framing feels accidental, tender, unflinching.

Figura 10.11

1974 Turin, Italy. A raw, high-contrast, grainy black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 plus 400 film pushed to 1600. A small, filthy courtyard surrounded by run-down public housing towers in the Barriera di Milano neighborhood. Five young children, ages roughly 5 to 10, are playing near a pile of overflowing garbage bags and scattered refuse. Two children are crouched close to the garbage, their faces illuminated by the pale light, one picking through a cardboard box, the other watching. Two other

children are blurred in mid-motion — one running across the courtyard, the other spinning around — their small bodies ghosted by movement. A fifth child stands still further back, near a dark wall, half hidden in shadow. The children are well spaced apart, not crowded. The courtyard is damp, with cracked asphalt, dark stains on the walls, and scattered debris. A single weak light from a high window casts pale, sickly illumination. The composition is asymmetrical, unbalanced, with the garbage pile in the lower left and the children distributed across the frame. The entire image is captured with a Nikon F2, 35mm lens, at a slow shutter speed (1/30), creating motion blur and a slight camera shake. Authentic 1970s amateur street photography style, natural film grain, no flash. Dark, dense, ugly-beautiful aesthetic. No borders, no visible text, no readable signs or labels. The framing feels accidental, compassionate, unflinching.

Figura 10.12

Black and white. 1974, Turin, Italy. A raw, grainy, high-contrast black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 film pushed to 1600 with a Nikon F2. No color. Only black, white, gray. A narrow street in a working-class neighborhood of Turin. Behind them, rising against the pale sky, unfinished apartment buildings — scaffolding, exposed bricks, cranes — under construction. The camera is moving — the image is blurred, shaky, barely held. Two young boys, maybe 10 and 12 years old, are caught in mid-action, playing with a dark wool balaclava. One is pulling it over his head, the other is reaching for it, laughing. Their faces are pale, tired, marked by the city — not perfect, not posed. The background is a smear of grey: the unfinished buildings, scaffolding, a parked Fiat, a shuttered shop. The light is pale, flat, fading. The image is extremely blurred, shaken — as if the photographer was walking past, raising the camera at the last second. Heavy film grain. Low definition. No flash. Authentic 1970s amateur documentary style, dark, dense, tender, mysterious, ugly-beautiful. No text, no borders.

Figura 10.13

1974 Turin, Italy. A desolate, intimate, underexposed black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 plus 400 film. A small, cramped apartment bedroom. The room is worn but not destroyed: faded wallpaper, a stained ceiling, a single bare light bulb. In the corner of the room one bed with wrinkled, gray sheets. On the bed, one exhausted parent. Standing on the bed, two young children — two boys and a girl, ages 4 to 8 — one is awake, the other is sitting. The composition is tight, claustrophobic, with the bed filling most of the frame. The entire image is captured with a Nikon F2, 35mm lens, at a slow shutter speed (1/30), creating slight motion blur. Authentic 1970s street photography style, natural film grain, no flash. Dark, dense, desolate aesthetic. No borders, no text, no signs.

Figura 10.14

Black and white. 1974, Turin, Italy. A raw, grainy, high-contrast black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 film pushed to 1600 with a Nikon F2. No

color. Only black, white, gray. A factory floor in Turin — an assembly line moving, machines humming in the background. Three workers stand along the line, their backs to the camera, focused on their tasks. They wear dark work aprons, their heads down, their bodies still. A fourth worker, a man in his early 50s, is caught mid-stride, his body turned slightly toward the photographer. He has stopped for a brief moment, his face half-lit by the harsh industrial light. His expression is intense, weary, alert — a man who has worked for decades. He holds a tool in one hand, his other hand resting on the moving belt.He does not smile. He does not speak. He looks at the photographer for a moment — then he will turn back to work. The image is slightly blurred, shaky — as if the photographer was hidden, waiting, raising the camera at the right instant. The composition is asymmetrical, the workers of spalle on the left, the turned figure cutting across the center. Heavy film grain. Low definition. No flash. Authentic 1970s amateur documentary style. Dark, dense, tense, ugly-beautiful. No borders, no text.

Figura 10.15

Black and white. 1974, Turin, Italy. A raw, grainy, high-contrast black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 film pushed to 1600 with a Nikon F2. No color. Only black, white, gray. Inside a city bus in Turin, late afternoon. The bus is moving, the light pale and grey through the windows. In the last row, two factory workers in their early 50s sit side by side, still wearing their dark blue work coveralls, stained with grease and sweat. The one on the left, near the window, leans his head back against the glass. His eyes are half-closed, almost looking — not quite asleep, not quite awake. His gaze is heavy, distant, as if he is watching the street pass by without seeing it. The other worker rests his head on the first man's shoulder, completely asleep. His face is slack, his mouth slightly open, his hands limp on his lap. They are both exhausted — the kind of tiredness that comes from years of shifts, not just one day. The photograph is taken from an awkward, asymmetrical angle — a piece of the seat in front fills the lower left corner, dark and out of focus, as if the photographer was holding the camera low, trying not to be noticed. The composition is tight, unbalanced, intimate. The image is slightly blurred, shaky — a stolen moment on a moving bus. Heavy film grain. Low definition. No flash. Authentic 1970s amateur documentary style. Dark, dense, tender, ugly-beautiful. No borders, no text.

Figura 10.16

1974 Turin, Italy. A raw, poetic, high-contrast, grainy black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 film pushed to 1600 with a Nikon F2. A hospital ward, late at night. A 17-year-old girl sleeps in a metal hospital bed. Her face is pale, young, exhausted. The left sleeve of her gown is folded and pinned — she lost her hand in an industrial press. The bandaged stump rests on the white sheet. Beside the bed, an older nurse sits on a wooden chair, watching her. The nurse's hands rest on her lap. Her face is

tired, kind, unreadable. The room is dim, lit only by a single weak lamp on the bedside table, casting long shadows. The window behind them is dark, reflecting nothing. The composition is asymmetrical, intimate — the girl is pushed to the left, the nurse to the right. The image is slightly blurred, shaky, as if the photographer was holding back tears. No flash. Heavy grain. Low definition. No text, no borders. Authentic 1970s amateur documentary style, dark, dense, sorrowful, tender, ugly-beautiful.

Figura 10.17

Black and white, full bleed, no border, no white margin, no frame. 1974, Turin, Italy. A raw, grainy, slightly grayish documentary photograph (not crushed blacks), shot on 35mm film pushed to 1600 with a Nikon F2. A tight closeup inside a PCI rally in a Turin square. The photographer is in the middle of the crowd. A young man, around 20, stares toward the camera. A cigarette hangs from his lips, smoke drifting across his tired, intense face. Beside him, another young man waves a red PCI flag — the flag is blurred, in motion, fabric streaking diagonally across the right side of the frame. The crowd presses around them: dark coats, raised hands, out-of-focus faces. The composition is asymmetrical, unbalanced. The smoking man is on the left, his face close to the lens. The flag cuts across the right. The image is slightly shaky — the photographer pushed by the crowd, holding the camera with one hand. Heavy film grain, visible. Low definition. No flash. No text. No border. 1970s amateur documentary style, dark but with visible shadow detail, chaotic, passionate, ugly-beautiful.

Figura 10.18

Black and white. 1974 Turin, Italy. A raw, grainy, high-contrast black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 film pushed to 1600 with a Nikon F2. No color. Only black, white, gray. Inside a psychiatric hospital ward. A tight, unflinching closeup on a simple metal bed. The mattress is thin, stained, worn. Across the bed, dark leather straps with metal buckles are stretched — two at the top, two at the bottom. The straps are scratched, darkened by sweat and use. One buckle is unfastened, hanging loose. The other is still buckled, tight, waiting. The composition is asymmetrical, almost abstract. The bed fills the frame diagonally. The straps cut across the canvas like scars. The light is pale, sickly, coming from a high window with bars, casting long, harsh shadows on the stained mattress. The image is slightly blurred, as if the photographer's hands were shaking. Heavy film grain. Low definition. No flash. No people. Only the bed, the straps, the silence. Authentic 1970s amateur documentary style, dark, dense, violent, sorrowful, ugly-beautiful. Black and white only. No text, no borders.

Figura 10.19

Black and white. 1974 Turin, Italy. A raw, grainy, high-contrast black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 film pushed to 1600 with a Nikon F2. No color. Only black, white, gray. Inside a psychiatric hospital ward. A large, bare room with simple plaster walls — a few dark spots of humidity near the ceiling, but no cracks, no

major damage. A single high window with metal bars lets in pale, sickly light. A female patient, maybe 30 years old, lies on a simple metal bed with a thin mattress. She is making a face — her tongue sticks out, her eyes half-closed, her expression mocking, playful, strange. She wears a simple gray institutional dress. Beside the bed stands a nurse, a woman in a simple white uniform. She is looking down at the patient, her arms crossed over her chest. Her face is tired, professional, unreadable — neither kind nor cruel. The composition is asymmetrical, unbalanced. The patient is on the left, her face close to the camera. The nurse is on the right, her body partially cut off by the edge of the frame. The frame tilts slightly, as if the photographer was nervous, holding the camera at an awkward angle. The image is slightly blurred — a stolen moment. Heavy film grain. Low definition. No flash. Authentic 1970s amateur documentary style, dark, dense, poetic, strange, ugly-beautiful. Black and white only. No text, no borders.

Figura 10.20

Black and white. 1974, Turin, Italy. A raw, grainy, high-contrast black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 film pushed to 1600 with a Nikon F2. No color. Only black, white, gray. A simple, ordinary bedroom in Turin — white walls, a window with pale light, a wooden chair, a small table with a few cosmetics. Nothing decorative. The room is normal, lived-in, intact. Two young women sit close together. One holds a small mirror in one hand and a brush in the other, carefully applying mascara. Her face is turned slightly toward the window, catching the soft light. The other woman watches her — not the gesture, but her face. Her gaze is calm, still, almost tender. The camera is positioned from the side, slightly behind them, catching both faces. No mirrors. No reflections. Just the two of them, the light, the silence. Heavy film grain. Low definition. No flash. Authentic 1970s amateur documentary style, dark but not decayed, intimate, melancholy, ugly-beautiful. No text, no borders.

Figura 10.21

Black and white. 1974, Turin, Italy. A raw, grainy, high-contrast black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 film pushed to 1600 with a Nikon F2. No color. Only black, white, gray. A tight, strange closeup from an unusual angle — looking diagonally across a bed, from the foot or the side. Two bodies lie beneath a rumpled white sheet, barely covered. A tangle of arms, shoulders, legs — skin against skin, soft shadows between them. One hand rests on the other's hip. A foot emerges from the sheet, relaxed. The sheet is wrinkled, pulled slightly aside, revealing the curve of a shoulder and the nape of a neck. The light is pale, soft, coming from a window out of frame, casting a gentle glow on the skin. The rest of the room is dark, out of focus. The composition is asymmetrical, intimate, almost abstract — bodies not fully visible, only fragments. The image is slightly blurred, shaky — a stolen, tender moment. Heavy film grain. Low definition. No flash. Authentic 1970s amateur documentary style, dark, dense, tender, sensual, ugly-beautiful. No text, no borders.

Figura 10.22

1974 Turin, Italy. A raw, dense, high-contrast, grainy black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 plus 400 film pushed to 1600. A working-class birthday party in a dilapidated courtyard of a public housing project in Turin. The courtyard is small, surrounded by tall, dark apartment buildings with peeling plaster and wrought-iron balconies. Clotheslines hang across the void. A crowd of adults and children are gathered around a makeshift grill — an old oil drum cut in half, filled with glowing coals. Smoke rises from the grill, mixing with the pale, overcast light. Someone is flipping cheap sausages and slices of polenta. Plastic cups and wine bottles sit on a wooden table covered with a checkered cloth. People are dancing in the center of the courtyard — a man in an undershirt twirls a woman in a floral dress, their faces blurred in mid-motion. Other guests stand in small groups, laughing, smoking, holding glasses. A child runs between the legs of the adults, also blurred. An old woman sits on a plastic chair against the wall, watching, her face a still point in the chaos. The composition is asymmetrical, unbalanced, with the grill on the lower right, the dancers in the center-left, and the old woman pushed to the left edge. The scene is dense, crowded, alive — bodies overlapping, movement everywhere. The light is dim, the shadows deep. The entire image is captured with a Nikon F2, 35mm lens, at a slow shutter speed (1/30), creating motion blur and camera shake. Authentic 1970s amateur street photography style, natural film grain, no flash. Dark, dense, ugly-beautiful aesthetic. No borders, no visible text. The framing feels accidental, compassionate, alive.The biggest cake in the middle of a black forest

Figura 10.23

1974 Turin, Italy. A raw, dark, extremely grainy, low-light black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 plus 400 film pushed to 3200. Extreme closeup on the hands of an elderly Southern Italian woman kneading bread dough on a rough wooden table in a damp basement. The light is almost absent — a single bare bulb somewhere above casts a dim, sickly glow that barely reaches the table. The hands are blurred, ghosted by slow, deliberate movement. Fingers merge into soft shapes. The dough is a dark mass. Flour is barely visible as faint white dust. The wooden table is rough, but its grain is lost in shadow and grain. The entire image is captured with a Nikon F2, 50mm lens, at a very slow shutter speed (1/15), hand-held, creating extreme motion blur and camera shake. The photographer's hands were trembling. The film grain is massive, swallowing fine details. The composition is tight, asymmetrical, chaotic, as if the camera was held at an awkward angle close to the table. Authentic 1970s amateur street photography style, no flash. Dark, dense, ugly-beautiful aesthetic. No borders, no visible text. The framing feels accidental, intimate, unsteady.

Figura 10.24

Black and white. 1974, Turin, Italy. A raw, grainy, high-contrast black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 film pushed to 1600 with a Nikon F2. No color. Only black, white, gray. Inside a historic furrier's shop in Turin — dark wooden

panels, a large mirror with a carved frame, glass display cases, soft velvet stools. The air is heavy with the scent of old fur and perfume. An elderly woman, elegant but hesitant, stands in the center of the frame. She wears a heavy dark fur coat draped over her shoulders, not yet fully on. Her face is pale, her expression empty, lost — she looks at herself in the mirror, but she does not seem to recognize herself. She is not sure she wants to buy it. Beside her, a male shop assistant in a dark suit and tie stands, waiting. His hands are clasped behind his back. His face is patient, professional, unreadable. In the background, visible through the mirror or slightly behind, another woman — also elderly — is trying on a different fur coat, turning slowly, looking at her reflection with a quiet, unreadable gaze. The light is soft, coming from a large window on the left. The image is slightly blurred, shaky — a stolen, intimate moment. Heavy film grain. Low definition. No flash. Authentic 1970s amateur documentary style. Dark, dense, tense, melancholic, ugly-beautiful. No text, no borders.

Figura 10.25

Black and white. 1974, Turin, Italy. A raw, grainy, high-contrast black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 film pushed to 1600 with a Nikon F2. No color. Only black, white, gray. Piazza Don Albera, Porta Palazzo, Turin. Two days of protests. The square is filled with smoke, scattered furniture, and the remains of burned mattresses. In the foreground, a group of women and children have dragged an old cart loaded with ragged mattresses onto the tram tracks. Some children lie on the mattresses, others stand nearby, watching. A woman in a dark coat stands at the front, her arms crossed, her face pale — not angry, just tired, determined. Behind them, the old tenement buildings — crumbling, dark, with broken windows. Smoke rises from a barricade of furniture set alight. A few young men are visible on the rooftops, silhouettes against the pale winter sky, holding bricks and tiles. The image is slightly blurred, shaky — a stolen moment, taken from behind a corner or a doorway. The light is pale, flat, winter light, casting no dramatic shadows. The atmosphere is heavy, bitter, real. Heavy film grain. Low definition. No flash. Authentic 1970s amateur documentary style, dark, dense, tense, ugly-beautiful. No text, no borders.

Figura 10.26

Black and white. 1974, Turin, Italy. A raw, grainy, high-contrast black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 film pushed to 1600 with a Nikon F2. No color. Only black, white, gray. A chaotic train platform at Porta Nuova station, Turin. The photographer is standing on the opposite platform, looking across the tracks. The frame is dense with blurred bodies, moving in every direction. Among them, a woman in her 30s is half-hidden by the crowd, crushed against a pillar. She is leaning forward, struggling to hold a massive suitcase. Her other arm wraps around a small child who clings to her waist, his face pressed into her coat. The woman's face is visible — strained, exhausted. The suitcase is old, heavy, worn. The train tracks run between us and her, dark and empty. The crowd pushes past her, indifferent. The image is extremely blurred, shaky

— a stolen frame, grabbed from across the station. Heavy film grain. Low definition. No flash. Authentic 1970s amateur documentary style, dark, dense, raw, ugly-beautiful. No text, no borders.

Figura 10.27

1974 Turin, Italy. A brutally underexposed, grainy, high-contrast black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 plus 400 film pushed to 3200. The scene is the back room of a small jewelry shop (oreficeria) in Turin. A woman, Florinda, age 34, stands in front of a large, heavy safe built into the wall. The safe door is wide open, revealing an empty, dark interior. A single, dim overhead light bulb casts harsh shadows. Florinda's posture is one of despair: her shoulders are slumped, one hand rests on the edge of the open safe door, the other hangs limply at her side. Her face is partially in shadow, her expression a mix of shock and exhaustion. On the floor nearby, an overturned chair and scattered, empty velvet jewelry trays. The photo is taken with a Nikon F2, 35mm lens, at a slow shutter speed (1/30), capturing slight motion blur from her trembling hand. The composition is tilted, chaotic, as if the photographer was rushing. Authentic 1970s amateur street photography style, massive film grain, scanner noise, soft focus, no flash, available light only. Very low key, filthy, ugly aesthetic. Looks like a contact print from a damaged negative.

Figura 10.28

Black and white. 1974, Turin, Italy. A brutally underexposed, grainy, high-contrast black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 film pushed to 3200 with a Nikon F2. No color. Only black, white, gray. A chaotic street scene outside a small jewelry shop in Turin. The camera is unsteady — the image is heavily blurred, shaken, as if the photographer was running and shooting without looking through the viewfinder. The composition is wildly tilted, unbalanced. A man in his late 30s, the shop owner, lies wounded on the pavement, slumped against the shop window. His face is pale, his shirt soaked with sweat. His hand presses against his leg. A pool of blood spreads beneath him on the cobblestones, catching the harsh late afternoon light. The blood glistens, wet and dark. Two Carabinieri cars have arrived, their doors open. Two uniformed officers are rushing toward the wounded man — their figures are blurred, ghostlike, almost unrecognizable. The cars are partially visible, but their details are lost in grain and motion. The light is low, harsh, from the setting sun, casting long shadows. The image is almost too dark, too dense, too difficult to read. Massive film grain. Scanner noise. Soft focus. Low definition. No flash. Looks like a contact print from a damaged negative. No text, no signs, no storefront lettering visible. Authentic 1970s amateur documentary style. Dark, dense, filthy, ugly-beautiful. No borders.

Figura 10.29

Black and white. 1974, Turin, Italy. A raw, grainy, high-contrast black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 film pushed to 1600 with a Nikon F2. No

color. Only black, white, gray. A street scene outside a small jewelry shop in Turin. The camera is unsteady — the image is blurred, but not chaotic. The composition is slightly tilted, as if the photographer was moving, but still aware of the frame. A man in his late 30s, the shop owner, lies wounded on the pavement, slumped against the shop window. His face is pale, his hand clutching his leg. A pool of blood spreads beneath him on the cobblestones, catching the harsh late afternoon light. The blood glistens, wet and dark. Two Carabinieri officers are visible — one is kneeling beside the man, the other is standing, speaking into a radio. Their figures are slightly blurred, in motion, but recognisable. Behind them, one Carabinieri car is parked, its door open. The light is low, harsh, from the setting sun, casting long shadows. The image is dense, dark, but readable. Heavy film grain. Scanner noise. Soft focus. Low definition. No flash. No text, no signs, no storefront lettering visible. Authentic 1970s amateur documentary style. Dark, dense, ugly-beautiful. No borders.

Figura 10.30

Black and white. 1974, Turin, Italy. A raw, grainy, high-contrast black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 film pushed to 1600 with a Nikon F2. No color. Only black, white, gray. A young man in a bathroom of a Turin nightclub. He is alone. He wears an elegant Italian suit, slightly disheveled — jacket unbuttoned, shirt wrinkled. His face is strange, intense, with a gaze that is unsettling, almost aggressive. He stares directly into the camera, as if caught in a moment of tension. The bathroom is ordinary — tiled walls, a sink, a mirror, a flickering neon light. It is not destroyed, just worn — a bit dirty, a bit damp. The image is blurred, shaky, as if the photographer was kneeling, trying not to be seen. Heavy film grain. Low definition. No flash. Authentic 1970s amateur documentary style, dark, dense, tense, ugly-beautiful. No text, no borders.

Figura 10.31

Black and white. 1974, Turin, Italy. A raw, grainy, high-contrast black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 film pushed to 1600 with a Nikon F2. No color. Only black, white, gray. Using the uploaded image as precise reference for the figure, recreate the young man in the bathroom of a Turin nightclub. He is still wearing the elegant Italian suit, slightly disheveled — but now his posture is different. He is leaning slightly forward, one hand resting on his thigh, the other raised — fingers beckoning, inviting. His lips are parted, his gaze fixed directly into the lens, intense and knowing. He is not performing for the camera — he is addressing the photographer directly, asking them to come closer, to cross the line between observer and participant. The bathroom is ordinary — tiled walls, a sink, a mirror, a flickering neon light. The image is blurred, shaky, as if the photographer was holding their breath, unsure whether to step forward or pull back. Heavy film grain. Low definition. No flash. Authentic 1970s amateur documentary style, dark, dense, tense, intimate, ugly-beautiful. No text, no borders.

Figura 10.32:

Black and white. 1974, Turin, Italy. A raw, grainy, high-contrast black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 film pushed to 1600 with a Nikon F2. No color. Only black, white, gray. A tram stands motionless on the tracks, its doors open. A piece of cardboard with handwritten words — "FERMI TUTTI" — is placed on the windshield. The driver, a man in his 40s, is leaning out of the open window, looking directly at the photographer. His face is shadowed, his expression unreadable. The street is empty. The image is slightly blurred, shaky — a stolen moment. Heavy film grain. Low definition. No flash. Authentic 1970s amateur documentary style, dark, dense, surreal, tense, ugly-beautiful. No text, no borders.

Figura 10.33

Black and white. 1974, Turin, Italy. A raw, grainy, high-contrast black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 film pushed to 1600 with a Nikon F2. No color. Only black, white, gray. A narrow street in Turin, late at night. A woman stands in the doorway of an old building, her body tense, alert. She wears a short synthetic skirt, a cheap blouse unbuttoned, high heels with scuffed toes. Her make-up is heavy, slightly smudged — too much mascara, too much lipstick. She is a sex worker, waiting. She does not look at the camera. Her gaze is fixed on the street, scanning for cars or men. Her hand holds a cigarette, but it is almost finished, the ash long and ready to fall. Her face is hard, tired, unreadable — not sad, not angry, just present. The doorway behind her is dilapidated — peeling paint, cracked plaster, a broken light fixture. The light is harsh, coming from a distant neon sign, casting dark shadows on her face and body. The image is slightly blurred, shaky — as if the photographer was walking past, raising the camera without stopping. Heavy film grain. Low definition. No flash. Authentic 1970s amateur documentary style. Dark, dense, raw, ugly-beautiful. No borders, no text.

Figura 10.34

Black and white. 1974, Turin, Italy. A raw, grainy, high-contrast black and white documentary photograph, shot on Ilford HP5 film pushed to 1600 with a Nikon F2. No color. Only black, white, gray. Using the uploaded images as precise reference for the figure of Umberto Eco, recreate his face and presence. A university lecture hall in Turin, filled with students. The camera is positioned among the desks, looking toward the front — but the image is slightly off-center, tilted, as if the photographer was holding the camera at an awkward angle, trying not to be noticed. In the foreground, the backs of students' heads and shoulders — blurred, out of focus — frame the image. Beyond them, at the podium, Umberto Eco is speaking. His face is calm, serious, engaged — but he is not looking at the camera. He is looking at the students, his gaze directed elsewhere. The desk in front of him is clear — no computer, no modern equipment. Only a notebook, a pen, a glass of water. The room is old, with high windows casting pale light. The image is blurred, shaky — a stolen moment. Heavy film grain. Low definition. No flash. Authentic 1970s amateur documentary style, dark, dense, intimate, ugly-beautiful. No text, no borders.