

# Filamenti verso l'ignoto. Impatto delle immagini generate da AI sulla nozione di *punctum*<sup>1</sup>

Giovanni Scarafile\*

## *Abstract*

Il documento si focalizza sull'impatto delle immagini generate dall'intelligenza artificiale (AI) sulla nozione di "punctum" in fotografia, teorizzata originariamente da Roland Barthes. Analizza dettagliatamente l'interazione tra queste immagini *AI-generated* e la percezione umana, nonché il loro effetto sulla comprensione tradizionale di immagini e realtà. Il testo è strutturato in tre sezioni principali: la reinterpretazione dell'"ignoto", l'evoluzione della visione dalla fotografia analogica all'AI, e l'interazione tra le immagini *AI-generated* e il *punctum*. Attraverso esempi letterari, filosofici e artistici, viene esplorato come l'AI trasformi l'interazione con le immagini e metta in discussione i limiti della creatività umana.

*Parole chiave: intelligenza artificiale, punctum, fotografia, percezione, creatività.*

The paper focuses on the impact of AI-generated images on the notion of "punctum" in photography, originally theorized by Roland Barthes. It thoroughly investigates the interaction between these AI-generated images and human perception, as well as their influence on the traditional understanding of images and reality. The text is organized into three main sections: the reinterpretation of the "unknown", the evolution of vision from analog photography to AI, and the interaction between AI-generated images and *punctum*. Through literary, philosophical, and artistic examples, the study explores how AI transforms our interaction with images and challenges the limits of human creativity.

*Keywords: artificial intelligence, punctum, photography, perception, creativity.*

---

<sup>1</sup> Saggio ricevuto in data 04/06/2022 e pubblicato in data 15/02/2024.

\* Professore Associato di Filosofia Morale, Università di Pisa, e-mail: [giovanni.scarafile@unipi.it](mailto:giovanni.scarafile@unipi.it).

È necessario disfare la percezione per liberare il suo oggetto,  
spodestare le sue abitudini, destabilizzare i suoi punti di  
riferimento per iniziare a interrogare ciò che le  
sfugge in quanto troppo rapidamente rubricato.  
François Jullien<sup>2</sup>.

### Introduzione

Nel 1980, pubblicando *La Chambre claire. Note sur la photographie*<sup>3</sup>, Roland Barthes consegnava alla comunità scientifica una combinazione di analisi teorica e riflessione personale sul potere evocativo dell'immagine fotografica. Nel corso degli anni, le tesi dello studioso francese hanno generato numerosi dibattiti ed essi sono continuati anche in anni recenti<sup>4</sup>. Per molti versi, i recentissimi sviluppi dell'intelligenza artificiale<sup>5</sup> offrono oggi nuovi stimoli per tornare a considerare quelle tesi. In particolare, è la generazione di immagini affidate alla AI a far sorgere una serie di interrogativi che intercettano alcune questioni che proprio Barthes aveva sollevato nella sua opera.

In questo scritto, mi propongo, dunque, di interrogare tale connessione, che potrebbe essere riassunta nella seguente domanda: in che modo le immagini “AI-generated”<sup>6</sup> possono interagire con la nozione di *punctum*?

<sup>2</sup> F. Jullien, *L'inaudito. All'inizio della vita vera*, tr. it. di M. Guareschi, Feltrinelli, Milano 2022, p. 22.

<sup>3</sup> *La Chambre claire: Note sur la photographie*, 1980, Cahiers du Cinéma - Gallimard - Seuil. L'edizione italiana a cui farò riferimento è: *La camera chiara. Note sulla fotografia*, tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 2003.

<sup>4</sup> Tra coloro che, a diverso titolo, hanno commentato le analisi di Barthes, segnalerei: a) J. Tagg, *The burden of representation: Essays on photographs and histories*, Palgrave Macmillan, London 1988. Tagg sostiene che la teoria dell'immagine fotografica di Barthes è limitata nella sua focalizzazione sull'individuo e sul personale. Sostiene che le fotografie sono anche incorporate in una rete di relazioni sociali e politiche e che possono essere utilizzate per costruire e rafforzare le ideologie dominanti; b) J. Berger, *Ways of Seeing*, Penguin Books, London 2008. Berger sostiene che la teoria dell'immagine fotografica di Barthes si basa su un fraintendimento del potere delle immagini. Sostiene che le immagini non sono semplicemente registrazioni della realtà, ma sono anche agenti attivi che possono modellare la nostra comprensione del mondo; c) L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», 16, n. 3, 1975, pp. 6-18. Mulvey sostiene che la teoria dell'immagine fotografica di Barthes si basa su un fraintendimento dello sguardo. Sostiene che lo sguardo non è semplicemente una questione di percezione individuale, ma è anche un costrutto sociale e politico.

<sup>5</sup> D'ora in poi, userò l'acronimo “AI” per rifarmi all'intelligenza artificiale.

<sup>6</sup> Parlando di immagini “AI-generated”, farò riferimento anche alle cosiddette “GAN-generated images” (immagini generate tramite Generative Adversarial Networks) ovvero immagini artificiali create utilizzando algoritmi di intelligenza artificiale noti come reti generative avversariali. Le GAN sono costituite da due componenti principali: un generatore e un discriminatore. Il generatore crea immagini sintetiche a partire da un rumore casuale, mentre il discriminatore valuta se le immagini sono reali o generate. Attraverso un processo di addestramento competitivo, il generatore cerca di migliorare costantemente la sua capacità di ingannare il discriminatore producendo immagini sempre più realistiche. Le GAN-generated images sono utilizzate in una varietà di applicazioni, tra cui la

Per mostrare la plausibilità della mia proposta ho ritenuto necessario un percorso suddiviso in tre momenti, di seguito elencati:

1. In primo luogo, occorre risemantizzare la nozione di “ignoto” che è, per così dire, il motore interno che fa agire il *punctum*. Il fatto è che la nostra condizione, comune a coloro che vivono in una società prevalentemente individualistica, riserva all’ignoto un’accezione sostanzialmente negativa. In linea di massima, ci troviamo a nostro agio solo nell’ambito di ciò che conosciamo o che confermi le nostre aspettative. Non conoscere, infatti, significa non avere il controllo, essere alla mercé degli eventi. Questo può portare a un senso di vulnerabilità e fragilità, rendendo l’ignoto un concetto temuto<sup>7</sup>. D’altro canto, anche per la contiguità con la nozione di evento<sup>8</sup>, la nozione di ignoto presenta potenzialità che sarebbe un errore

---

generazione di contenuti visivi sintetici per scopi creativi, la simulazione di dati realistici per il testing di algoritmi e la creazione di dati di addestramento per modelli di intelligenza artificiale. Per approfondimenti, rinvio a: L.E. Denton *et al.*, *Deep generative image models using a laplacian pyramid of adversarial networks*, in «Advances in neural information processing systems», 28, 2015, pp. 1486-1494; S. Chintala *et al.*, *How to train a GAN? Tips and tricks to make GANs work*, in «GitHub», Dec. 2016. Per una panoramica completa delle reti generative avversariali e delle loro applicazioni, tra cui la generazione di immagini, si veda: I. Goodfellow *et al.*, *Deep learning*, MIT press, Boston 2016.

<sup>7</sup> La paura dell’ignoto svolge un ruolo centrale nelle seguenti situazioni riferite alla tecnologia, alla relazione con l’ambiente e nelle relazioni interpersonali. Nell’ambito della tecnologia, questo concetto può essere esemplificato dal nostro approccio verso l’intelligenza artificiale. Molti di noi temono l’ignoto del suo potenziale, considerando principalmente gli aspetti negativi, come l’automazione che potrebbe portare alla perdita di posti di lavoro, piuttosto che vederci un’opportunità per liberarci da compiti ripetitivi e focalizzarci su lavori più creativi. Su questo tema, rinvio a: M. Tegmark, *Life 3.0: Being human in the age of artificial intelligence*, Vintage, New York 2018. Nell’ambito delle relazioni con l’ambiente naturale, le persone si sentono spesso a loro agio in ambienti urbani costruiti e strutturati, mentre possono temere l’ignoto della natura selvaggia. Eppure, c’è tanto da imparare ed esplorare nell’ignoto della natura, come nuove specie, benefici terapeutici dell’essere all’aria aperta, e la comprensione del nostro posto nel grande schema dell’ecosistema terrestre. Su questo aspetto del problema, rinvio a: F. Williams, *The nature fix: Why nature makes us happier, healthier, and more creative*, WW Norton & Company, 2017. Infine, nel campo delle relazioni interpersonali, l’ignoto può essere rappresentato dalle persone che provengono da culture o contesti diversi dai nostri. Molti tendono a sentirsi a proprio agio solo con persone che hanno un retroterra simile al proprio, o che confermano le loro aspettative e pregiudizi. Tuttavia, se riuscissimo a risemantizzare la nostra percezione dell’ignoto, potremmo scoprire che interagire con persone diverse da noi può arricchirci culturalmente e umanamente, aprendoci a nuove prospettive e idee. Rinvio a: E. Meyer, *The Culture Map: Breaking Through the Invisible Boundaries of Global Business*, in «Public Affairs», New York 2014.

<sup>8</sup> L’ignoto e l’evento possono essere profondamente interconnessi attraverso il concetto di novità e scoperta. Un evento è qualcosa che accade o si manifesta, spesso portando con sé un cambiamento o una rivelazione. Questa manifestazione può essere qualcosa di completamente nuovo, qualcosa che non era mai stato previsto o compreso, rendendolo in un certo senso “ignoto” fino al momento della sua occorrenza. L’ignoto, dal canto suo, è ciò che esiste al di fuori del raggio della nostra attuale comprensione o conoscenza. Quando un evento si manifesta dall’ignoto, può sconvolgere la nostra attuale comprensione del mondo, costringendoci a riconsiderare e forse a rielaborare le nostre attuali strutture di pensiero. Un esempio filosofico di questa connessione può essere trovato nel pensiero del filosofo francese Alain Badiou, il quale in *Being and event* (A&C Black, London 2007, p. 181) scrive: «Se esiste un evento, la sua appartenenza alla situazione del suo sito è indecidibile dal punto di vista della situazione

trascurare. Su una, in particolare, vorrei soffermarmi ed essa riguarda esattamente il punto di connessione tra ignoto e *punctum*. Anche se tale connessione sarà specificata nei paragrafi 3.2 e 3.3, vorrei premettere che essa risiede nella capacità di generare un senso di meraviglia e di aprire spazi di significato. L'ignoto nell'immagine fotografica, infatti, crea una sorta di tensione, poiché l'osservatore è attratto da ciò che sembra andare oltre le categorie che egli presiede. In altri termini, il *punctum* funge da ponte tra conosciuto e ignoto. Già a partire da tale specificazione, la mia domanda iniziale – ovvero, se le “AI-generated images” siano in grado di interferire con il *punctum* – lascia intravedere la sua rilevanza. È proprio per questo che ho ritenuto di affidare al primo paragrafo, intitolato *Polittico dell'ignoto*, il compito di reinterpretare quest'ambito inesplorato, liberandolo dalla sua accezione negativa. Ho, inoltre, pensato di rifarmi ad ambiti distinti, riconducibili a diverse discipline, dalla filosofia alla poesia fino alla storia dell'arte. Per introdurci alla specificità del tema, esploreremo, dunque, il modo in cui vari autori e artisti hanno cercato di affrontare e comprendere l'ignoto perché mi interessa cogliere ciò che di esso stiamo rischiando di perdere di vista.

2. Il secondo paragrafo, *La visione in evoluzione: dalla fotografia analogica all'AI*, invece, si incarica di enucleare le caratteristiche distintive della fotografia, colta in tre fasi distinti del suo sviluppo: analogica, digitale, sintetica. La domanda implicita in questo percorso concerne i guadagni e le eventuali perdite nel passaggio da una fase all'altra.

3. Dopo che nel terzo paragrafo, *Pensare senza pensiero: Barthes, la fotografia e l'invito all'ignoto*, si recuperano e commentano tre distinti momenti della riflessione proposta da Barthes in *Camera chiara*, nella conclusione, *Dialogando con le immagini AI-Generated: il punctum come ponte tra umano e artificiale*, si prova a rispondere alla mia domanda iniziale, riflettendo sull'impatto delle immagini generate da AI su ciò che il *punctum* rappresenta per la stessa definizione dell'umano.

---

*stessa*) (corsivo nell'originale). L'evento, dunque, è una rottura improvvisa e radicale con la situazione esistente, che porta alla luce qualcosa di completamente nuovo, e in questo senso, ignoto. Questo evento crea la possibilità per una nuova verità, che prima era ignota, di venire alla luce. Rispetto alla *indeterminabilità* dell'evento, Jean Ladriere (cfr. la voce “Event” in D.A. Boileau, J.A. Dick (a cura di), *Tradition and Renewal. Philosophical Essays Commemorating the Centennial of Louvain's Institute of Philosophy*, Leuven University Press, Leuven 1993, pp. 147-164) aveva individuato quattro differenti strategie. La prima tecnica è l'interpretazione di un evento attraverso l'applicazione di una legge esistente, che in pratica lo classifica come un esempio di una tendenza o di un modello noto. Il secondo metodo è l'analisi di riduzione, cioè l'attribuzione dell'evento a un elemento fondamentale o preesistente, che effettivamente fa sì che l'evento sia visto come un risultato inevitabile di quel particolare elemento. Il terzo approccio è l'uso della spiegazione genetica, che traccia l'origine o lo sviluppo di un evento per chiarirne il significato. Infine, il quarto metodo è il processo di ottimizzazione, che consiste nella ricerca di uno stato di equilibrio o di stabilità, riducendo in tal modo la rilevanza di cambiamenti improvvisi o imprevisti, come quelli portati da un evento.

## 1. Polittico dell'ignoto

### 1.1. Filo su filo: la persistenza del ragno

Nella poesia *A Noiseless Patient Spider*<sup>9</sup>, Walt Whitman parla di un ragno «silenzioso e paziente» che, trovandosi solitario su un piccolo promontorio, lancia il suo filamento verso l'ignoto. Apparentemente l'azione del ragno è inconcludente, dato che non ci sono appigli possibili che possano rendere efficace la sua impresa. E tuttavia, nonostante tale apparente insensatezza, il ragno continua incessantemente la sua opera. Per sottolineare l'insistenza insita nell'attività del ragno, Whitman utilizza una particolare reiterazione «It launch'd forth filament, filament, filament, out of itself / Ever unreeling them, ever tirelessly speeding them».

Nella seconda parte della poesia, è lo stesso poeta a suggerire analogie tra l'azione del ragno e l'anima umana che cerca in ogni modo di oltrepassare ogni resistenza, di formare un ponte che la colleghi con l'ignoto, superando ogni autoreferenzialità verso un oltre che possa raccontarle di un mondo diverso dall'autosufficienza solipsistica e così colmando il suo bisogno di senso, «Till the gossamer thread you fling catch somewhere, O my soul».

Il ragno, quindi, con il suo «filamento, filamento, filamento» che lancia «fuori da se stesso», si erige come perfetta metafora per l'uomo e la sua incessante ricerca dell'ignoto. L'ignoto, spesso considerato qualcosa di minaccioso o intimidatorio, si trasforma qui in un obiettivo, una mèta che l'uomo – come il ragno – ambisce ad afferrare nonostante non sappia con certezza cosa esso contenga.

Proprio come il ragno che, nonostante l'apparente assenza di appigli, persevera nella sua opera, l'uomo si getta coraggiosamente verso l'ignoto, spinto da una curiosità innata e irrefrenabile. Questa stessa curiosità lo porta a spingersi oltre i confini del noto, ad abbandonare la rassicurante familiarità del conosciuto per avventurarsi in territori sconosciuti, alla scoperta di nuovi orizzonti.

Nella dimensione dell'ignoto, l'uomo si svela nella sua vulnerabilità e nel suo coraggio, nella sua tenacia e nella sua intraprendenza. L'ignoto diventa, così, un fulcro fondamentale dell'identità umana: il luogo in cui l'uomo si confronta con se stesso, supera i propri limiti e amplia le proprie prospettive. È in questo rapporto con l'ignoto che l'uomo può dar forma a nuovi percorsi esistenziali e conoscitivi, come il ragno che tesse la sua tela.

La spinta verso l'ignoto, quindi, non è un semplice desiderio di conoscere ciò che è nascosto, ma piuttosto un bisogno profondo di dare senso al mondo, di trascendere i propri limiti. Nella ricerca di quel filamento che può collegare l'anima al resto del mondo, l'uomo compie l'atto più significativo della sua esistenza: l'atto di

---

<sup>9</sup> Originariamente parte della sua poesia *Whispers of Heavenly Death*, scritta espressamente per la rivista londinese *The Broadway*, nel numero 10 (Ottobre 1868), dove era numerata come strofa "3". È stata poi ribattezzata *A Noiseless Patient Spider* e ristampata come parte di un gruppo più ampio in *Passage to India* (1871). Successivamente, la poesia è stata pubblicata nella raccolta di poesie di Whitman, *Leaves of Grass*.

creare collegamenti, di stabilire relazioni, di generare senso. Il filamento lanciato dal ragno, come l'indagine dell'uomo verso l'ignoto, è un gesto di fiducia verso il futuro, un atto di speranza che suggella l'indissolubile legame tra l'uomo e l'ignoto.

### 1.2. *Kant e la sfida della perfetta corrispondenza*

Nella *Critica della ragion pura*, Kant scrive: «Senza sensibilità non ci verrebbe dato nessun oggetto, e senza intelletto nessuno ne verrebbe pensato. I pensieri senza contenuto sono vuoti, le intuizioni senza concetti sono cieche» (A50-52. B74-76).

Nell'architettura della conoscenza disegnata da Kant, si sottolinea il legame fondamentale tra sensibilità e intelletto, affermando che senza la sensibilità non ci sarebbe alcun oggetto e senza l'intelletto nessun pensiero potrebbe essere pensato. Questa connessione tra sensibilità e intelletto è, dunque, essenziale per la formazione della conoscenza. Senza di essa, la nostra capacità di comprendere il mondo esterno e di elaborare i pensieri sarebbe compromessa: potremmo essere sopraffatti da una serie disorganizzata di sensazioni senza la capacità di dar loro un significato coerente, oppure potremmo essere intrappolati in uno stato di pensiero vuoto, privo di contenuto su cui riflettere.

Pertanto, il nesso tra la nozione di ignoto e la concezione di Kant risiede nella necessità di una corretta interazione tra sensibilità e intelletto per acquisire una conoscenza significativa. Non esiste un ignoto al di fuori di una tale corrispondenza. L'ignoto rappresenta ciò che potrebbe sfuggire alla nostra comprensione se la corrispondenza tra sensibilità e intelletto venisse compromessa, una possibilità praticamente impossibile. È solo attraverso l'indagine razionale e l'elaborazione dei dati sensoriali che possiamo cercare di svelare l'ignoto e dare un senso al mondo che ci circonda.

### 1.3. *Lucian Marie e lo sguardo verso l'ignoto*

Il 23 maggio 1945, la storia di Lucian Marie, capitano della nave da pesca *Les Trois Frères*, si intrecciò con quella di un gruppo di uomini disperati, in un episodio così sorprendente da lasciare senza parole<sup>10</sup>.

Appena terminato il cupo dramma della Seconda Guerra Mondiale, la nave di Marie navigava tranquilla nelle acque presso Les Minquiers, un arcipelago tra Francia e Inghilterra. Si tratta di un labirinto di isolotti effimeri che scompaiono e riappaiono capricciosamente con le maree, sfuggendo alla precisione delle mappe nautiche.

Quella fatidica giornata, mentre esplorava l'orizzonte con il suo binocolo, Lucian Marie notò un'inconsueta presenza su uno di questi isolotti. Un gruppo di uomini che faceva segno, una scena talmente surreale da far dubitare della sua stessa sanità mentale. Quale potrebbe essere l'origine di queste figure umane, in una

---

<sup>10</sup> Cfr. A. Bonnett, *Beyond the map: Unruly enclaves, ghostly places, emerging lands and our search for new utopias*, University of Chicago Press, Chicago 2018.

porzione di mare dove solo il silenzio e la desolazione dovrebbero regnare? Avvicinandosi, Marie scoprì la verità: un gruppo di soldati tedeschi, sperduti, affamati e stremati, erano stati lasciati lì ben prima della fine del conflitto.

Il cuore della questione, però, risiede nel coraggio dell'atto compiuto da Marie. Il suo gesto di guardare oltre le mappe, di sfidare l'apparente vuoto dell'orizzonte, è un emblema di audacia. Nell'economia dell'azione, questo sembrerebbe un gesto infruttuoso, un'incomprensibile perdita di tempo. Ma è proprio da questa marginalità che emerge una nuova prospettiva, una rinnovata capacità di osservare il mondo. Spingendo lo sguardo oltre il consueto, nella disperazione del nulla, l'inedito ci pone una visita, aprendo possibilità prima impensabili.

La storia di Lucian Marie ci offre uno sguardo stimolante su un possibile superamento della corrispondenza tra sensibilità e intelletto così come formulato da Kant. Come abbiamo visto, nella filosofia kantiana, sensibilità e intelletto lavorano insieme in un abbraccio stretto e necessario per la formazione della conoscenza. Ciò che i sensi percepiscono viene elaborato dall'intelletto attraverso i concetti, e ciò che l'intelletto pensa trova le sue radici nelle intuizioni fornite dalla sensibilità.

L'azione di Lucian Marie, invece, suggerisce un interessante scardinamento di questa meccanica. Quando Marie decide di guardare al di là di ciò che le mappe mostrano, sta sperimentando qualcosa che va oltre la pura sensibilità e la pura attività dell'intelletto. Sta infatti dando credito all'ignoto, a ciò che non è immediatamente accessibile alla sua percezione o intelletto. Questo atto di guardare oltre le mura stabilite dalla conoscenza ordinata, per esplorare l'ignoto, apre uno spazio per ciò che è oltre la pura corrispondenza tra sensibilità e intelletto. In questo spazio, Marie si avventura in un territorio non mappato, dove ciò che è percepito o pensato può non corrispondere perfettamente a ciò che è realmente esistente o possibile.

Qui, la sensibilità può rivelare aspetti del mondo che l'intelletto non ha ancora concettualizzato, e l'intelletto può formulare idee che non sono ancora state validate dalla sensibilità. In questo spazio, l'ignoto trova finalmente il suo posto, e la scoperta e l'apprendimento possono avvenire in modi nuovi e imprevisi.

Il superamento della corrispondenza tra sensibilità e intelletto, quindi, non è tanto un rifiuto di questo schema kantiano, quanto un'estensione o un'espansione di esso. È un riconoscimento che ci possono essere aspetti della realtà, dell'esperienza umana e della conoscenza che non si adattano perfettamente a questa struttura, ma che possono essere esplorati e apprezzati proprio perché sfuggono alle categorie tradizionali di comprensione.

#### 1.4. *Scoprendo l'Ignoto: un viaggio archetipico nel cuore dell'inesplorato*

Nel meraviglioso mondo de *Il mago di Oz*<sup>11</sup> di Lyman Frank Baum, tre protagonisti intraprendono un viaggio attraverso una terra sconosciuta, affrontando sfide e

---

<sup>11</sup> Cfr. R. Auxier, P.S. Seng (a cura di), *The Wizard of Oz and philosophy: wicked wisdom of the West*, Open Court Publishing, Chicago 2008.

cercando il magico Mago di Oz per soddisfare i loro desideri. Dorothy, lo Spaventapasseri, il Boscaiolo di Latta e il Leone Codardo rappresentano archetipi dell'animo umano e, allo stesso tempo, ci invitano a riflettere sul significato dell'ignoto e della ricerca di senso.

Dorothy, una giovane e coraggiosa ragazza, simboleggia la ricerca di un luogo a cui appartenere, la ricerca della casa e della famiglia. Nel suo viaggio verso la Città di Smeraldo, Dorothy si trova di fronte all'ignoto, rappresentato dalla vastità e dalla complessità del mondo che la circonda. Attraverso le sue avventure, impara a fronteggiare l'ignoto con coraggio e determinazione, scoprendo il valore dell'amicizia e del sostegno reciproco lungo il percorso.

Lo Spaventapasseri, invece, rappresenta la ricerca della conoscenza e della saggezza. Desideroso di avere un cervello per pensare e comprendere il mondo che lo circonda, lo Spaventapasseri si unisce a Dorothy nel suo viaggio. Affrontando l'ignoto, egli impara che la saggezza non si trova solo nella conoscenza accademica, ma anche nell'esperienza e nella capacità di affrontare le sfide con intelligenza e creatività.

Il Boscaiolo di Latta, con il suo desiderio di avere un cuore, rappresenta la ricerca dell'amore e dell'empatia. Inizialmente ritrovatosi privo di sentimenti, nel corso del viaggio egli scopre che l'amore non è qualcosa di esterno a noi stessi, ma risiede nella nostra capacità di connetterci con gli altri e di aprirci alla reciprocità delle emozioni. Affrontando l'ignoto, il Boscaiolo di Latta impara a comprendere l'importanza dei legami affettivi e della compassione nel dare significato alle proprie esperienze.

Infine, il Leone Codardo incarna la ricerca del coraggio e della fiducia in se stessi. Inizialmente privo di coraggio, il Leone si unisce al gruppo di viaggiatori nella speranza di trovare il coraggio che tanto desidera. Attraverso le sfide e l'ignoto, il Leone Codardo scopre che il coraggio non significa non provare paura, ma affrontarla e superarla. Impara che il coraggio nasce dalla consapevolezza delle proprie paure e dalla volontà di andare avanti nonostante esse.

Insieme, questi tre protagonisti ci guidano nella comprensione dell'ignoto e del suo significato nella nostra vita. Ci mostrano che l'ignoto non è da temere, ma è una sfida che ci spinge a crescere, a scoprire nuove dimensioni di noi stessi e a trovare un senso più profondo nell'esistenza.

### 1.5. *Nottambuli nel velo dell'ignoto: Nighthawks come metafora dell'insondabile*

*Nighthawks* è un celebre dipinto realizzato da Edward Hopper nel 1942. Questa opera rappresenta un'immagine iconica della vita notturna urbana, che rimanda alle profonde emozioni dell'anonimato e dell'alienazione nell'ambiente urbano moderno.

Nella scena dipinta, quattro figure solitarie si trovano in un diner illuminato nel bel mezzo della notte, circondato dall'oscurità. Non conosciamo i dettagli delle loro vite, i loro pensieri o i loro desideri. Sono esseri umani immersi nell'ignoto, sia nel senso letterale che figurato. Hopper ci presenta un ritratto dell'esistenza umana

che si trova sospesa tra il conosciuto e l'ignoto, tra l'illuminato e l'oscuro, tra il visibile e l'invisibile.

L'ignoto in *Nighthawks* è rappresentato da ciò che è al di fuori del diner. Lo spazio esterno, avvolto nel buio, resta indefinito e misterioso, non possiamo vedere oltre la luce proveniente dal diner. Anche le persone dentro al diner sono avvolte da un alone di mistero. Non sappiamo chi sono, perché sono lì o cosa stanno pensando. Questo ci ricorda la nostra posizione fondamentale nel mondo come esseri immersi nell'ignoto, con solo una piccola parte della realtà accessibile alla nostra percezione e comprensione.

In un senso più ampio, *Nighthawks* può essere visto come un commento sulla condizione umana nell'era moderna<sup>12</sup>. In un mondo sempre più interconnesso e globalizzato, spesso ci troviamo a vivere in anonimato, circondati da estranei, con le nostre vite interiori nascoste dal mondo esterno. Questa situazione può farci sentire alienati e soli, ma può anche offrirci l'opportunità di esplorare l'ignoto, di sondare i misteri dell'esistenza umana. L'ignoto è la fonte di tutte le domande e di tutte le risposte. È un campo di possibilità infinite. Nell'interpretare *Nighthawks* in questo modo, possiamo vedere il dipinto come una rappresentazione visiva di questa idea. Le figure solitarie nel diner, immersi nel mistero e nell'ignoto, sono simboli della nostra ricerca umana di comprensione e di significato.

#### *Conclusione. La lettura del polittico*

Ciascuno dei paragrafi di questa prima sezione mette in risalto un aspetto diverso dell'ignoto, sia da una prospettiva letteraria, filosofica che storica. Al centro di tutto, l'ignoto emerge come una sfida che può portare all'espansione della conoscenza, all'arricchimento dell'esperienza umana e alla rivelazione di nuove prospettive.

Il ragno di Whitman è la metafora della costanza e del coraggio nell'esplorazione dell'ignoto, nella creazione di ponti che vanno oltre il conosciuto. L'ignoto è raffigurato come un obiettivo da raggiungere, una frontiera da esplorare, un mistico richiamo che invita a superare i limiti dell'autosufficienza solipsistica.

La riflessione su Kant sottolinea come l'ignoto sia accessibile attraverso l'interazione tra la sensibilità e l'intelletto, due componenti fondamentali per la formazione della conoscenza. L'ignoto diventa il punto di incontro tra ciò che percepiamo e ciò che riusciamo a pensare, il luogo dove si può dare un senso al mondo.

Nella storia di Lucian Marie, l'ignoto è un territorio non mappato che va oltre le convenzioni, uno spazio che può rivelare nuove realtà se osiamo guardare oltre i limiti della nostra comprensione. Qui, l'ignoto è un invito a superare la rigida corrispondenza tra sensibilità e intelletto, offrendo nuove possibilità di apprendimento e scoperta.

---

<sup>12</sup> Cfr. G. Levin, *Edward Hopper: The art and the artist*, WW Norton, New York 1980.

Nel viaggio archetipico de *Il Mago di Oz*, l'ignoto è la terra sconosciuta da attraversare per scoprire di più su noi stessi e sul mondo che ci circonda. Ogni personaggio si confronta con l'ignoto per soddisfare i propri desideri, scoprendo che le risposte che cercano risiedono già dentro di loro.

Infine, Hopper, con la sua capacità di catturare l'introspezione solitaria nelle sue opere, dipinge l'ignoto non come un territorio esterno, ma come un paesaggio interno, un viaggio verso la scoperta di sé stesso, un luogo dove luce e ombra giocano un ruolo di contrasto nel mettere in evidenza la complessità dell'ignoto umano.

In conclusione, l'ignoto è come un vasto oceano sconosciuto. Allo stesso modo in cui il navigatore traccia rotte attraverso i mari non esplorati, la nostra ricerca della conoscenza ci spinge a navigare nell'ignoto. A volte può sembrare spaventoso o intimidatorio, ma è solo attraverso l'esplorazione di questi mari che possiamo scoprire nuove terre, nuovi orizzonti, nuovi modi di pensare e di percepire il mondo. L'ignoto, quindi, non è solo un mistero da risolvere, ma anche un viaggio da intraprendere, un viaggio che arricchisce la nostra comprensione del mondo e di noi stessi.

## 2. *La visione in evoluzione: dalla fotografia analogica all'AI*

Come già annunciato, in questo paragrafo vorrei cercare di cogliere le differenze che si annunciano nel momento in cui, nell'ambito delle immagini fotografiche, si assiste ad una radicale trasformazione del paradigma di riferimento. Va, però, tenuto presente come comune a ciascuna delle fasi di questa trasformazione sia la cosiddetta “pulsione scopica”, ovvero il bisogno umano fondamentale consistente di credere a ciò che i nostri occhi percepiscono<sup>13</sup>. Attraverso questo concetto, possiamo comprendere come la visione sia correlata alla soddisfazione di un bisogno fondamentale, benché si tratti di un bisogno di natura diversa rispetto a quelli primari come il mangiare e il dormire. La pulsione scopica implica la ricerca e l'interesse per l'esperienza visiva e per la conoscenza che deriva dalla visione del mondo che ci circonda. È attraverso il vedere che acquisiamo informazioni sulle persone, gli oggetti, gli eventi e l'ambiente in cui viviamo. Questa pulsione va oltre il semplice atto fisico di guardare, poiché

---

<sup>13</sup> Va precisato come la pulsione scopica o “scopofilia” sia spesso associata al voyeurismo, l'impulso sessuale di guardare gli altri a loro insaputa o senza il loro consenso. La scopofilia può anche essere espressa in modi più benigni, come attraverso il godimento dell'arte, della moda o della fotografia. Il termine fu coniato per la prima volta da Sigmund Freud, che credeva che la scopofilia fosse una parte naturale dello sviluppo umano. Lo studioso austriaco sostenne che i bambini sono naturalmente curiosi dei loro corpi e dei corpi degli altri, e che questa curiosità è spesso espressa attraverso il desiderio di guardare. In molti studi recenti (cfr. L. Mulvey, *Visual and other pleasures*, Palgrave, Basingstoke - New York 1989), la scopofilia è spesso associata allo sguardo maschile, un termine usato per descrivere il modo in cui le donne sono spesso ritratte come oggetti del desiderio sessuale nei film e in altri media, ma può essere utilizzato per esercitare potere e controllo su un'altra persona. Nel contesto della presente analisi, si esplora la scopofilia come pulsione alla base del desiderio umano di conoscenza, lasciando da parte le sue potenziali implicazioni negative e riferendola principalmente alla fotografia.

coinvolge anche il processo di interpretazione e attribuzione di significato a ciò che vediamo.

Tuttavia, la pulsione scopica può essere influenzata da molteplici fattori, come le illusioni ottiche, gli errori di percezione e le manipolazioni delle immagini. Questi fattori possono mettere in discussione la nostra fiducia nell'accuratezza della visione e richiedere una maggiore consapevolezza e discernimento nell'interpretazione delle informazioni visive.

La mia tesi, che in questo contesto intendo solamente accennare, ma sulla quale ho sviluppato un approfondimento in altre occasioni<sup>14</sup>, suggerisce che la presenza di questo bisogno abbia avuto un impatto significativo sulla percezione e l'interpretazione delle immagini fotografiche.

### 2.1. L'avvento della fotografia analogica

Verso la conclusione del XIX secolo, l'avvento della fotografia suscitò l'entusiasmo generale, alimentato dalla convinzione che la sua natura meccanica le conferisse la capacità di rappresentare la realtà in modo oggettivo. Un esempio emblematico di questa percezione è *The Horse in Motion*, un lavoro del 1872 dell'artista Eadweard Muybridge. Questo esperimento, attraverso una sequenza di dodici fotografie, ritraeva un cavallo in piena corsa. Il confronto tra queste fotografie e i dipinti di soggetti simili mise in evidenza come i pittori avessero spesso rappresentato la corsa del cavallo in un modo innaturale e, dunque, non conforme alla realtà. Numerosi esempi simili<sup>15</sup> si possono ritrovare nel periodo storico in questione. Si potrebbe dire, quindi, che la fotografia veniva utilizzata per “vedere bene”, per “vedere meglio”.

Come sottolineato da Mifflin, durante la presentazione del primo apparecchio fotografico all'Accademia delle Scienze di Parigi nel 1839, esso era stato descritto come una «retina artificiale a disposizione dei medici»<sup>16</sup>.

Tuttavia, sviluppi successivi hanno messo in dubbio la pretesa oggettività delle immagini fotografiche. Ad esempio, l'avvento della fotografia surreale nel XX secolo ha dimostrato come la manipolazione delle immagini potesse creare composizioni

<sup>14</sup> Cfr. G. Scarafile, *Etica delle immagini*, Morcelliana, Brescia 2022.

<sup>15</sup> Si pensi al lavoro di fotografi come Mathew Brady che durante la Guerra Civile Americana documentarono i campi di battaglia e le conseguenze della guerra con una crudezza e una vividezza senza precedenti. Le loro immagini, come quella della “Valle della Morte” dopo la Battaglia di Gettysburg, offrivano una visione della guerra molto più diretta e realistica rispetto a quanto era stato possibile prima con le pitture o le incisioni. Oppure, si consideri come nell'Inghilterra vittoriana, la polizia cominciò a utilizzare la fotografia per creare album di ritratti di criminali, i cosiddetti “mug shot”. Questi ritratti, con il loro aspetto crudo e senza fronzoli, erano visti come una rappresentazione più affidabile dei criminali rispetto ai ritratti artistici. Infine, nel tardo Ottocento, Jacob Riis utilizzò la fotografia per documentare le dure condizioni di vita nei quartieri poveri di New York. Le sue immagini, pubblicate nel libro *“How the Other Half Lives?”* nel 1890, offrivano un ritratto molto più realistico e dettagliato della povertà rispetto a quanto era possibile con le descrizioni scritte o i disegni.

<sup>16</sup> J. Mifflin, *Visual Memory, Visual Method: Objectivity and the Photographic Archives of Science*, in «The American Archivist», 74, 2011, pp. 323-341: 325.

visive che si discostavano dalla realtà convenzionale. Artisti come Man Ray e Salvador Dalí hanno utilizzato tecniche fotografiche per creare immagini enigmatiche e oniriche, mettendo in discussione la natura stessa della realtà rappresentata.

Oggi siamo ben consapevoli che una corretta interpretazione di un'immagine non può prescindere da un'attenta considerazione delle condizioni contestuali in cui è stata ottenuta. La pragmatica delle immagini, quindi, ha integrato e modificato la iniziale concezione indiziale.

Jean-Marie Schaeffer ha esplicitato questo concetto nel seguente modo: «Solo il contesto comunicazionale (o, per essere più precisi, l'insieme dei saperi laterali) può fornirci dei criteri che permettano di determinare il campo quasi-percettivo effettivamente corrispondente alla relazione indicale data»<sup>17</sup>.

## 2.2. L'avvento della fotografia digitale

Con l'avvento del digitale, intervengono alcuni significativi cambiamenti. Ne richiamo tre che mi sembrano particolarmente rilevanti.

1. *Malleabilità dell'immagine*: Intanto, risulta chiaro come l'immagine non sia più una impronta fisica di luce su un supporto materiale, ma una serie di dati elettronici che possono essere manipolati con facilità. Questa malleabilità permette modifiche e trasformazioni dell'immagine che sarebbero state impensabili nel contesto analogico. La fotografia digitale dà la possibilità di alterare i colori, eliminare elementi indesiderati, combinare diverse immagini e molto altro ancora con una semplicità e una precisione mai viste prima. Questo cambiamento di paradigma pone interrogativi cruciali sulla natura stessa dell'immagine e sulla sua relazione con la realtà rappresentata<sup>18</sup>.

2. *Ubiquità dell'immagine*: L'era digitale ha anche portato alla democratizzazione della fotografia. Con l'ubiquità delle fotocamere digitali, specialmente quelle integrate nei telefoni cellulari, la produzione di immagini è diventata un'attività quotidiana per una vasta parte della popolazione mondiale. Questa facilità di produzione e condivisione delle immagini ha modificato radicalmente il modo in cui interagiamo con le immagini, il loro valore sociale e culturale, e le nostre aspettative riguardo ciò che una fotografia può e dovrebbe fare<sup>19</sup>.

3. *Autenticità dell'immagine*: Infine, il passaggio all'era digitale ha fatto emergere nuove questioni riguardo l'autenticità dell'immagine<sup>20</sup>. Nell'era analogica, la

<sup>17</sup> J.-M. Schaeffer, *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, Clueb, Bologna 2006, p. 93

<sup>18</sup> Cfr. P. Krogh, *The DAM book: digital asset management for photographers*, O'Reilly Media, Inc., Sebastopol (CA) 2009.

<sup>19</sup> Cfr. F. Ritchin, *After photography*, WW Norton & Company, New York 2009. Ritchin, esplorando il futuro della fotografia nell'era digitale, sostiene che la rivoluzione digitale ha cambiato radicalmente il modo in cui creiamo, vediamo e consumiamo le fotografie. In tal senso, la fotografia non è più un mezzo di verità e oggettività, ma piuttosto uno strumento di manipolazione e persuasione.

<sup>20</sup> Cfr. E. Morris, *Believing is seeing: Observations on the mysteries of photography*, Penguin, New York 2014; W.J. Mitchell, *The reconfigured eye: Visual truth in the post-photographic era*, Mit Press, Boston 1994. Morris,

fotografia era spesso vista come una testimonianza oggettiva della realtà, nonostante la presenza di tecniche di manipolazione delle immagini. Tuttavia, la facilità con cui le immagini digitali possono essere manipolate ha fatto emergere dubbi sulla loro affidabilità come documenti della realtà. Questo problema dell'autenticità si riflette anche nel contesto legale, dove l'uso di immagini come prove è diventato più complicato.

### 2.3. L'avvento della fotografia sintetica

L'avanzamento della tecnologia ha portato non solo alla transizione dall'immagine analogica a quella digitale, ma ha anche introdotto un nuovo tipo di immagine: l'immagine generata da intelligenza artificiale. Questa nuova forma di produzione di immagini sfida ulteriormente i nostri concetti tradizionali di autenticità, creatività e rappresentazione.

Anche rispetto a tale cambiamento di paradigma, mi soffermo su tre aspetti:

1. *Autore dell'immagine*: In una fotografia digitale, l'autore dell'immagine è chiaramente l'individuo che ha scattato la foto. Questa persona ha fatto scelte intenzionali riguardo l'inquadratura, l'esposizione, la composizione e altri aspetti dell'immagine. In contrasto, un'immagine generata da AI è prodotta da un algoritmo, che non ha coscienza o intenzionalità. Questo pone domande significative: Chi è l'autore dell'immagine? È il programmatore che ha progettato l'algoritmo? O è l'algoritmo stesso? E se così fosse, cosa significherebbe per il nostro concetto di autore?<sup>21</sup>

2. *Processo di creazione*: Una fotografia digitale viene creata catturando la luce che riflette un oggetto o una scena reale. In contrasto, un'immagine generata da

---

registra e fotografo documentarista, sostiene che le fotografie non sono semplicemente registrazioni della realtà, ma piuttosto sono immagini costruite che sono modellate dalle convinzioni e dai pregiudizi del fotografo. In particolare, nella seconda sezione, *The Power of Photography*, l'autore esamina i modi in cui le fotografie possono essere utilizzate per persuadere, manipolare e persino ingannare ed esplora anche le implicazioni etiche dell'uso delle fotografie per raccontare storie. Mitchell, dal canto suo, sostiene che dobbiamo sviluppare una nuova comprensione della fotografia nell'era digitale. Suggerisce che dovremmo vedere la fotografia come una forma di linguaggio visivo, piuttosto che una semplice rappresentazione della realtà. Sostiene inoltre che dobbiamo sviluppare nuovi modi per valutare l'autenticità delle immagini fotografiche.

<sup>21</sup> Su tali interrogativi, rinvio a: A.I. Miller, *The artist in the machine: The world of AI-powered creativity*, Mit Press, Boston 2019. Miller illustra come l'arte sia già stata rivoluzionata dall'applicazione dell'intelligenza artificiale, facendo riferimento a esempi concreti. Si sofferma sulle opere di Harold Cohen, creatore di AARON, un software in grado di dare vita a opere pittoriche, e di David Cope, l'ideatore di EMI, un programma che compone musica. Miller vede nell'intelligenza artificiale una enorme potenzialità nel reinventare il processo artistico. Sottolinea come l'AI possa ispirare idee innovative, offrire approcci inediti e realizzare opere d'arte che trascendono le capacità umane. Nonostante ciò, riconosce le difficoltà connesse all'impiego dell'AI nel campo artistico. Miller avverte che i sistemi di AI possono essere prevenuti e facilmente soggetti a manipolazione umana. Inoltre, evidenzia che questi sistemi possono mancare della comprensione del contesto creativo, generando così opere d'arte che possono risultare insensate o addirittura offensive.

AI viene creata attraverso un processo di apprendimento e generazione. Gli algoritmi di AI, come le reti neurali convoluzionali, vengono addestrati su enormi quantità di dati, apprendendo a generare immagini basate su quello che hanno “visto” durante l’addestramento. Questo pone ulteriori domande: un’immagine generata in questo modo può essere considerata una rappresentazione della realtà, anche se non è basata su una scena o un oggetto reale? In che modo questa differenza nel processo di creazione influenza la nostra interpretazione dell’immagine?<sup>22</sup>

3. *Natura dell’immagine*: Infine, mentre una fotografia digitale è un’istantanea di un momento specifico nel tempo, un’immagine generata da AI può essere un’istantanea di molteplici momenti e luoghi. Una rete neurale generativa, ad esempio, può creare immagini di persone che non esistono, ma che sono composte di migliaia di altre immagini. Questo pone domande sulla natura dell’immagine: È ancora un documento? Se non lo è, quale valore o significato dovremmo attribuirgli?<sup>23</sup>

### *Conclusione. La direzione del percorso*

In conclusione, la visione umana e la nostra relazione con le immagini fotografiche sono intrinsecamente legate alla pulsione scopica, il bisogno fondamentale di credere a ciò che i nostri occhi percepiscono. Questa pulsione ci spinge a cercare e ad apprezzare l’esperienza visiva, che va oltre il semplice atto di guardare e coinvolge l’interpretazione e l’attribuzione di significato a ciò che vediamo. Tuttavia, la pulsione scopica può essere influenzata da fattori come le illusioni ottiche e le manipolazioni delle immagini, mettendo in discussione la nostra fiducia nella veridicità della visione. L’avvento della fotografia analogica ha inizialmente alimentato la convinzione che le immagini fotografiche potessero rappresentare oggettivamente la realtà, ma sviluppi successivi hanno dimostrato la loro soggettività e manipolabilità. Con l’avvento della fotografia digitale e dell’intelligenza artificiale, sono emersi nuovi interrogativi sull’autenticità, l’autorevolezza e la natura stessa delle immagini. L’immagine digitale, manipolabile e generata da algoritmi, sfida i nostri concetti tradizionali e ci porta a riflettere sulla complessità dell’interpretazione visiva e sulla definizione stessa dell’immagine. Come una corrente in continua evoluzione, la pulsione scopica ci spinge a esplorare e ad adattarci ai cambiamenti che il mondo delle immagini ci presenta, aprendo nuovi orizzonti di conoscenza e di comprensione.

### *3. Pensare senza pensiero: Barthes, la fotografia e l’invito all’ignoto*

Come annunciato, in questa sezione mi propongo di riflettere su tre passaggi chiave de *La camera chiara*. In essi, Barthes mette a tema:

<sup>22</sup> Cfr. D. Foster, *Generative Deep Learning: Teaching Machines to Paint, Write, Compose, and Play*, O’Reilly Media Inc., Sebastopol, CA, 2019.

<sup>23</sup> Cfr. J. Barrat, *Artificial Intelligence and the End of the Human Era: Our Final Invention*, Thomas Dunne Books, New York 2013.

1. la relazione che l'immagine intrattiene con lo spettatore, accennando alla nozione di *spectatorship*;
2. i due differenti impatti che un'immagine intrattiene con lo spettatore;
3. le conseguenze per una più generale teoria della conoscenza di quanto individuato nei primi due punti.

Non potendo sviluppare in termini esaurienti le implicazioni contenute nelle riflessioni barthesiane, per ciascuno dei tre punti sollevati, proverò a fare emergere alcune domande.

### 3.1. L'immagine che mi anima

Il primo passaggio su cui vorrei riflettere è: «Tutt'a un tratto la tale foto mi avviene; essa mi anima e io la animo»<sup>24</sup>. Questo breve ma significativo enunciato riflette la relazione reciproca tra l'osservatore e l'immagine fotografica. Barthes suggerisce qui che la fotografia non è un oggetto passivo da considerare, ma piuttosto un'entità che può "avvenire", un evento che può "animare" lo spettatore. Allo stesso tempo, lo spettatore "anima" la fotografia, donandole significato attraverso l'interpretazione personale e l'esperienza emotiva. Questa idea si collega al concetto di intersoggettività, suggerendo che l'atto di vedere una fotografia è un evento che si sviluppa tra il soggetto (lo spettatore) e l'oggetto (la fotografia). In questo dialogo, l'immagine non è solo vista, ma sentita, sperimentata. Allo stesso modo, lo spettatore non è un mero ricevitore, ma un partecipante attivo, un co-creatore del significato dell'immagine.

Inoltre, questa affermazione solleva domande intriganti sulla natura della fotografia e sul suo potere di evocare risposte emotive. Che cosa rende una fotografia capace di "avvenire"? In che modo la fotografia può "animare" lo spettatore, e come lo spettatore può a sua volta "animare" l'immagine?<sup>25</sup>

### 3.2. Studium e punctum

La seconda citazione riguarda la celebre differenza tra *studium* e *punctum*. Lo *studium* è: «l'applicazione a una cosa, il gusto per qualcuno, una sorta d'interessamento, sollecito, certo, ma senza particolare intensità. [...]. Il secondo elemento viene a infrangere (o a scandire) lo *studium*. Questa volta, non sono io che vado in cerca di lui [...] ma è lui che, partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge. [...]. Chiamerò quindi questo secondo elemento che viene a disturbare lo *studium*, *punctum* [...]. Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)»<sup>26</sup>.

Lo *studium* si riferisce al livello di interesse che abbiamo per una fotografia, basato sulla cultura, sullo sfondo storico e sui dettagli estetici. Per esempio, potremmo

<sup>24</sup> R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 21.

<sup>25</sup> Cfr. G. Dyer, *The ongoing moment*, Vintage, New York 2009. Dyer si concentra sul lavoro di un gruppo di fotografi canonici, tra cui Alfred Stieglitz, Walker Evans e William Eggleston, e usa il loro lavoro per esplorare temi come il tempo, la memoria e la natura della rappresentazione.

<sup>26</sup> R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 10 e p. 28.

essere interessati a una foto di un monumento storico perché riconosciamo l'importanza culturale del soggetto, apprezziamo l'estetica della foto o comprendiamo il contesto storico in cui è stata scattata. Lo *studium* rappresenta un coinvolgimento generalizzato, un apprezzamento derivante dalla nostra comprensione e conoscenza condivisa.

D'altro canto, il *punctum* è un dettaglio inaspettato o specifico che “punge” o “colpisce” l'osservatore a livello personale. È qualcosa che ci attira in modo individuale e unico, che non può essere generalizzato o condiviso. Potrebbe essere un particolare gesto, un oggetto nello sfondo, una certa luce o qualsiasi altro dettaglio che stimola una risposta emotiva intensa, personale e spesso inconsapevole.

Ad esempio, guardando una fotografia di un gruppo di persone, lo *studium* potrebbe essere l'interesse generale per il contesto storico o socioculturale della foto, mentre il *punctum* potrebbe essere l'espressione su un singolo volto nel gruppo che evoca un ricordo personale o una risposta emotiva.

La distinzione tra *studium* e *punctum* è fondamentale per comprendere come le fotografie possano avere sia un significato oggettivo sia un significato soggettivo. Mentre lo *studium* ci connette con le nostre esperienze e conoscenze condivise, il *punctum* ci porta in contatto con le nostre risposte emotive personali e individuali. Questo dualismo riconosce la complessità della nostra interazione con le immagini fotografiche, e ci invita a considerare non solo ciò che vediamo in una fotografia, ma anche come ci sentiamo quando la guardiamo.

### 3.3. Noesi e noema

La terza ed ultima citazione è la seguente: «si direbbe che la Fotografia separi l'attenzione dalla percezione e che presenti solo la prima, la quale tuttavia è impossibile senza la seconda; cosa aberrante, essa è una noesi senza noema, un atto di pensiero senza pensiero, un intendimento senza obiettivo finale»<sup>27</sup>.

Qui, Barthes avanza l'idea di una fotografia come «noesi senza noema», un atto di pensiero senza pensiero, un intendimento senza un obiettivo finale. Com'è ben noto, noesi e noema sono concetti fondamentali nella fenomenologia di Husserl. Il primo termine descrive l'atto di pensare o percepire, mentre il secondo si riferisce all'oggetto di quel pensiero o percezione.

Nel contesto della fotografia, Barthes suggerisce che l'immagine stimoli un atto di pensiero o percezione, ma senza un oggetto preciso di quel pensiero o percezione. In altre parole, l'immagine catalizza l'attenzione, ma non fornisce un punto di arrivo definito, un “noema”, al quale la nostra percezione possa ancorarsi.

Questo richiamo al paradigma fenomenologico apre un percorso di riflessione profondamente radicato nel campo dell'esperienza e del suo significato. In questo senso, la fotografia viene presentata come un *medium* che svela piuttosto che rappresentare, che mostra senza dire, che rivela senza spiegare.

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 111.

La connessione con la nozione di *punctum* appare ora sotto una luce più intensa. Il *punctum*, come Barthes lo definisce, è quel dettaglio, quel punto che “punge”, che interrompe lo *studium* e che, al di là di ogni analisi oggettiva, attrae e coinvolge emotivamente l’osservatore. In un certo senso, il *punctum* può essere considerato un noema che emerge inaspettatamente dal flusso della “noesi”, colpendo l’osservatore in un modo unico e personale. Tuttavia, non è un noema nel senso tradizionale del termine: non è un oggetto fisso di pensiero, ma un elemento fugace e ineffabile che sfugge all’analisi concettuale.

Qui, l’ignoto entra in gioco. L’ignoto non è semplicemente ciò che non conosciamo, ma è anche ciò che sfida o addirittura infrange le nostre strutture di conoscenza esistenti. È l’ambiguità, l’incertezza, il mistero che resistono alla comprensione e stimolano la nostra immaginazione. In questo senso, il *punctum* può essere visto come un’incarnazione dell’ignoto nel campo della fotografia: un elemento che sfida le nostre aspettative, che disorienta la nostra percezione e che ci apre a nuove possibilità di interpretazione e comprensione.

Nell’immagine fotografica, dunque, l’ignoto assume una connotazione positiva, in quanto svolge un ruolo cruciale nello stimolare la nostra immaginazione e la nostra empatia. Nonostante la sua apparenza di oggettività e meccanicità, la fotografia, secondo Barthes, è intrinsecamente legata all’ignoto, alla sorpresa, alla meraviglia. Ciò che ci affascina in una fotografia non è tanto ciò che è chiaramente visibile e comprensibile, quanto piuttosto ciò che sfugge alla nostra comprensione, ciò che sfida le nostre aspettative, ciò che ci fa vedere oltre l’ovvio. In questo modo, la fotografia non è solo un *medium* visivo, ma diventa un luogo di incontro tra il noto e l’ignoto, tra il visibile e l’invisibile, tra la realtà e l’immaginazione.

*Conclusione. Dialogando con le immagini AI-Generated: il punctum come ponte tra umano e artificiale*

A questo punto, giunti alla fine del percorso, torna a presentarsi nella sua più originaria evidenza la domanda iniziale: in che modo le immagini “AI-generated” possono interagire con la nozione di *punctum*?

Risulta chiaro, infatti, che Barthes avesse in mente l’immagine analogica quando teorizzava la presenza del *punctum*. Oggi, nella mutazione del contesto ricostruita nella sezione due, rischiamo forse di perdere di vista il *punctum* e, con esso, quello spazio di plausibilità riservato all’ignoto, al mistero e all’evento che in esso si annuncia?

Va detto che l’interazione con il *punctum* in un’immagine generata dall’AI non è una questione semplice. Queste immagini, infatti, non sono il prodotto di un’esperienza umana condivisa o di un contesto culturale; al contrario, sono il risultato di una serie di calcoli matematici e di processi di apprendimento automatico. Questo distacco dal dominio dell’umano introduce una sorta di “alterità” nelle immagini che può essere allo stesso tempo affascinante e inquietante. Le immagini generate dall’AI

possono sfuggire alle nostre aspettative e alle nostre comprensioni convenzionali, introducendo elementi di sorpresa e di novità che possono agire come *punctum* potenziali.

Nonostante questa alterità, l'interazione con il *punctum* in queste immagini non è impossibile. Richiede, certo, una certa apertura mentale e una volontà di accettare l'incertezza e l'ambiguità, cosa oggi non scontata. Dobbiamo essere pronti a lasciarci sorprendere, a permettere all'immagine di parlare a noi in modi che non avremmo previsto. In questo senso, il *punctum* diventa un invito a un dialogo, a una conversazione con l'immagine e con l'AI che l'ha generata.

Nella nostra interpretazione del significato del *punctum* in un'immagine generata dall'AI, può essere utile adottare un approccio che tenga conto sia degli aspetti tecnici sia degli aspetti umanistici. Comprendere i processi di apprendimento automatico e i principi matematici che guidano la generazione delle immagini può aiutare a dare un senso ai dettagli e ai pattern che emergono. Tuttavia, è importante non perdere di vista il fatto che, come affermava Barthes, ciò che l'immagine significa è di minor importanza di ciò che essa suscita. Il *punctum*, in altre parole, *parla* direttamente alla nostra emotività e alla nostra soggettività, e la sua interpretazione può richiedere un'immersione profonda nelle nostre esperienze personali, nei nostri sentimenti e nelle nostre emozioni.

Per comprendere l'origine del *punctum*, è fondamentale esplorare le intersezioni tra l'AI e la cultura umana. Nonostante l'AI possa sembrare un territorio completamente alieno e separato dalla cultura umana, in realtà è profondamente influenzata da essa. I dati usati per addestrare gli algoritmi di apprendimento automatico sono spesso tratti da fonti culturali, e quindi gli algoritmi possono riflettere e rielaborare le tendenze e i pregiudizi culturali presenti in questi dati. In questo senso, il *punctum* in un'immagine generata dall'AI può essere visto come un riflesso distorto della cultura umana, un punto di intersezione tra l'umano e l'artificiale.

Decifrare l'intenzione del *punctum* potrebbe richiedere un esame del contesto più ampio in cui l'immagine è stata creata e presentata. Questo potrebbe includere la considerazione degli obiettivi e delle motivazioni dell'entità o dell'individuo che ha usato l'AI per generare l'immagine, così come l'attenzione al modo in cui l'immagine è stata ricevuta e interpretata dal pubblico. Come ha notato Susan Sontag<sup>28</sup>, un'immagine è sempre interpretata nel contesto di un racconto più ampio. Inoltre, potrebbe essere necessario riconoscere che, in ultima analisi, l'intenzione del *punctum* potrebbe sfuggire alla nostra comprensione, dato che è intrinsecamente legata alla logica insondabile dell'AI.

In conclusione, la sfida posta dal *punctum* nelle immagini generate dall'AI rappresenta una frontiera affascinante per la filosofia e per la cultura umana in generale. Questa sfida richiede un'apertura verso l'ignoto, un'attenta riflessione sulle complessità dell'AI, e una volontà di entrare in un dialogo con le immagini e con l'AI

---

<sup>28</sup> Cf. S. Sontag, *On Photography*, Straus & Giroux, New York 1973.

stessa. Attraverso questo confronto, abbiamo l'opportunità di arrivare a una comprensione più profonda della nostra relazione con le immagini, e forse anche di noi stessi. Ieri come oggi, dunque, la sfida di lanciare filamenti verso l'ignoto è ancora attuale.