

La fotografia ai tempi della «realtà aumentata»

Vincenzo Esposito

Abstract

Photography at the time of augmented reality is no longer analogic. It has replaced the silver salts with the computer's pixels. It has become (could become) the terminal of a hypertext system that can offer to the viewer an infinite number of links. It has become a hyperphotography. Every spot of its surface can become the source of an interpretive itinerary of what is represented on it.

An anthropological hyperphotography is based on the idea of augmented reality which enriches it with other media: movies, audio recordings, other photographs or images, comments. The itinerary proposed by a photo augmented reality is no longer linear. In fact it is not even a path but a multiplicity of possible paths. It is an open itinerary that leaves to the photo viewer the freedom to decide the visual pathway and the possibility expand it with the addition of new materials also heterogeneous in nature.

The hermeneutical advantages of such a system of images are obvious. For example, each photographed subject can emancipate itself from the silence of its stillness. The pixels that form it can link it not only to other digitized material but also to a self-managed web space where everyone can interact and provide their version of the events. An area of digital remediation of meanings understood as the ability of a medium to contain different other media that contribute to increase the meaning of the image.

Starting from the studies of Bolter and Grusin on augmented reality and on the possibility offered to communication by the technologies of digital remediation, revised in the light of the considerations of Benjamin, Levi- Strauss, de Martino, Fontcuberta, Ritchin, Baudrillard, Geertz, Clifford and other authors, this article discusses the potentials, the limits and the dangers of a medium which, through the production of «of reality», all along represents an anchorage to ethnographic research.

In view of these possibilities, digital photography will be the new visual paradigm that uses images to start a broader discussion, multimedial and multi-channeled on the human condition, but it could also fall into dangerous deviations. For example, the danger of an informative «apparatus» (an information technology apparatus) built, influenced and led by the needs of the «power». In the Foucaultian sense of the term: danger linked to the necessity of the «machine», powerful and influencing, which, through an information overload can produce a flattening of the meaning, an insufficiency of meaning and renders all information alike, of equal importance and interchangeable.

Keywords: augmented reality, ethnography, hyper-photography, visual anthropology, visual culture.

Tra le tante questioni «culturali» sorte intorno alle fotografie, mi pare opportuno soffermarmi – si capirà in seguito il perché – su quella che riguarda le frasi scritte, brevi o lunghe, che spesso le accompagnano: le didascalie. Frasi scritte, si dice, allo scopo di «precisare» meglio ciò che nelle foto viene raffigurato. Lo farò ricordando due punti di vista diversi su di esse.

Secondo W. Benjamin, senza le opportune didascalie «ogni costruzione fotografica è destinata a rimanere approssimativa» (1966: 77). Benjamin ritiene infatti che le didascalie debbano essere considerate come parte essenziale dell'immagine fotografica (cfr. Cappellini 2008: 127). In maniera opposta, Susan Sontag (1978: 95 – 96) ritiene che: «anche una didascalia perfettamente esatta è solo una possibile interpretazione, necessariamente limitativa, della fotografia alla quale è unita». Dietro

le due prese di posizione così diverse – e qui, per convenienza, molto sinteticamente esposte – si nasconde, in altri termini, l'affannoso, insormontabile problema del come «spiegare» la realtà interpretandola con delle immagini: le fotografie sono in grado di farlo da sole oppure hanno bisogno di un ulteriore *medium* che le disambigui? Questo mezzo può essere la parola scritta? Questa sarà efficace? Forse, nel campo degli studi antropologico culturali, la risposta sarebbe stata positiva se la domanda fosse stata rivolta a Ernesto de Martino (cfr. ad es. Faeta 2007; Esposito 2012). Sicuramente, nel campo delle arti visive, un sì convinto lo si ritrova nell'opera di Sophie Calle, autodefinitasi «artista narrativa», che ha scritto a proposito di un suo lavoro, basato su fotografie provenienti da una fotocamera di sorveglianza installata in una banca: «Continuavo a pensare che quelle immagini non bastavano a se stesse. Mancava il testo». Ovviamente quello scritto che Calle definisce «marchio di fabbrica» della sua produzione artistica legata alla fusione di immagine e testo (Calle, Balducci, 2005: 55; cit. in Meneghelli, 2008: 167). Altri (antropologi, artisti, etnografi e fotografi) potrebbero invece pensare il contrario. Forse Fox Talbot con la sua *Pencil of Nature*. Oppure Luciano Morpurgo che, nella prima metà del secolo scorso, svolse attività di ricerca e documentazione, sulla ritualità religiosa popolare, «improntata a una netta fiducia rivelatoria nella fotografia» (Faeta 1995: 40).

Tuttavia, aldilà del sì e del no all'uso delle didascalie, quello che vorrei sottolineare è che, tra le tante proprietà che caratterizzano le fotografie, mi sembra che l'autorialità sia quella che qui possa chiarire il senso del mio discorso. Quell'autorialità che proprio l'esigenza o l'inutilità di una didascalia sottolineano. Quell'autorialità che prende consistenza dalla necessità di attribuire il «senso vero» alla foto proposta all'osservatore. Quel senso autentico confermato – per alcuni – da una didascalia o inficiato – secondo altri – proprio dalla sua presenza. Oggi sappiamo che ogni realizzazione autoriale per immagini non racconta esattamente come stanno le cose ma, fingendo di farlo, propone sia un'interpretazione del mondo (o di uno o di alcuni aspetti di esso) fatta dal suo realizzatore sia, per ciò che qui interessa, un materiale visivo dal quale lo spettatore ricava indizi da interpretare a sua volta, proiettando su di essi le proprie conoscenze, i propri saperi, le proprie aspettative. Dunque le immagini fotografiche, fingendo di essere il mondo o almeno una parte di esso, non sono altro che un racconto per indizi di quel mondo del quale pretendono di essere copia conforme ed è proprio tale carattere indiziale dell'immagine fotografica ad essere interessante per l'antropologia visiva ai tempi della realtà aumentata. Un carattere indiziale che rimanda ovviamente al «paradigma indiziario» di Ginzburg (1986) e da qui al *bricolage* di Claude Lévi-Strauss (1964) e alle «somialtanze di famiglia» di Wittgenstein (1999), così come suggerisce Carlo Mazza Galanti per il quale:

L'aria di famiglia descrive un campo semantico che non è possibile circoscrivere, un insieme di somialtanze tra diversi individui non riconducibili ad un unico denominatore comune. È un concetto aperto, un campo suscettibile di un'estensione indefinita e di modificazioni illimitate all'interno di una continuità che non è data se non come «aria», attraverso «elementi imponderabili» direbbe Ginzburg: fiuto, colpo d'occhio, intuizione. L'aria di famiglia è quindi un concetto indiziale (2008: 103).

Così come «indiziali» sono le raffigurazioni fotografiche. «Indiziali» come gli elementi che il *bricoleur* ha a disposizione nella sua cassetta degli attrezzi. Elementi che comportano, ad ogni spostamento di uno di essi, «una riconfigurazione della totalità, di modo che l'insieme è incessantemente instabile» (*ivi*: 100). Instabile ma in grado di ricostruire il proprio equilibrio attraverso l'acquisizione di un nuovo senso, un «ultimo» nuovo significato che non è mai quello definitivo.

Dunque, credo che anche le fotografie non potranno mai avere un senso definitivo, ultimo, cristallizzato. Proprio perché, grazie al loro carattere indiziale, hanno bisogno di acquisire e mutare di senso in relazione a ciò che di volta in volta viene loro associato, accostato, aggiunto. Ad esempio un testo scritto il quale, proprio per ciò che si è fin qui detto, è da intendersi più come «leggenda» che come didascalia. Come «leggenda» nella sua duplice accezione fiabesca e descrittiva, con tutte le varietà di «spiegazione e stupore, didascalia e narrazione, denotazione e connotazione», quindi sentimento e ragione che il termine comporta (cfr. Cappellini 2008: 135).

Sembra proprio che le immagini abbiano bisogno di essere ri-mediate con l'ausilio di un altro *medium*, di altri *media*; ovvero ri-comunicate con altri mezzi.

Ora, il problema che vorrei sottoporre all'attenzione dei lettori è il seguente: se a fungere da «leggenda» per una fotografia fossero altre immagini? altre foto? altri «testi»? altri elementi in grado di modificare il senso di ciò che può essere visto nella foto? Ovvero altri indizi visivi (e non). Insomma altri elementi dell'infinito *bricolage* comunicativo, altre «somiglianze di famiglia»? E se tutte queste figure potessero demoltiplicarsi, quasi scaturire l'una dall'altra? E se tutti questi *media* fossero legati da un rapporto tecnologico gestito attraverso le sofisticate tecniche informatiche, fino a costituire una rete?

È proprio quello che capita nella pratica della cultura – ovviamente anche visiva – del nostro presente. Ma procediamo con ordine.

Secondo Bolter e Grusin (2002: 29): «La cultura contemporanea vuole allo stesso tempo moltiplicare i propri *media* ed eliminare ogni traccia di mediazione: idealmente vorrebbe cancellare i propri *media* nel momento stesso in cui li moltiplica». I due studiosi intendono sottolineare come, al giorno d'oggi, le immagini presenti nella vita e nella società, prodotte dai *media* e imposte alla nostra visione, non siano altro che il frutto logico e tecnologico di un processo culturale, che definiscono di *rimediazione*, che si avvale di un meccanismo basato su due principi: l'*immediatezza* e l'*ipermediazione*.

Con *immediatezza* essi intendono quella tendenza, nella progettazione dei sistemi di comunicazione digitale, a far scomparire l'interfaccia che li lega agli utilizzatori, a renderla non percepibile (anche se presente) in maniera tale che «l'utente non sia più consapevole del fatto che sta confrontandosi con un *medium*, ma si trovi piuttosto in una relazione immediata con i contenuti di quel *medium*» (*ivi*: 46). Per *ipermediazione*, invece, Bolter e Grusin intendono quella modalità comunicativa che, contrapponendosi alla *immediatezza*, ne bilancia gli effetti di

trasparenza diversificando l'approccio all'interpretazione di ciò che viene comunicato e delle stesse modalità della comunicazione:

L'ipermediazione si esprime in termini di molteplicità. Se la logica dell'immediatezza porta a cancellare o a rendere automatico l'atto di rappresentazione, la logica dell'ipermediazione riconosce l'esistenza di atti di rappresentazione multipli e li rende visibili. Dove l'immediatezza suggerisce uno spazio visuale unificato, l'ipermediazione ne offre uno eterogeneo, all'interno del quale la rappresentazione è considerata non come una finestra sul mondo, ma come un'entità costituita di finestre: finestre che si aprono su altre rappresentazioni o su altri media. La logica dell'ipermediazione moltiplica i segni della mediazione e in questo modo cerca di riprodurre la ricchezza sensoriale dell'esperienza umana (ivi: 59).

Il mondo digitale ci offre numerosi esempi di come questi due principi, apparentemente contraddittori, siano invece interdipendenti. Secondo i due autori, «l'immediatezza dipende dall'ipermediazione» (ivi: 32) e, anzi, la costruzione dell'immediatezza si avvarrebbe dell'uso di tecnologie digitali che si prendono in prestito l'una con l'altra, ma anche delle tecnologie analogiche più collaudate come fotografia, cinema, televisione. Ogni *medium* cerca di appropriarsi di tutti gli strumenti dell'immediatezza posseduti dagli altri *media* per proporsi come ancora più immediato. Il fine è la maggiore trasparenza di quanto mostrato e fatto esperire come tale agli utilizzatori di tali percezioni. Un fine che dovrebbe considerarsi raggiunto quando il *medium* scompare quasi del tutto dal campo percettivo. Il mezzo per ottenere tutto ciò è una demoltiplicazione esponenziale delle possibilità di comunicare ciò che dovrà essere percepito come trasparente, semplice, immediato, «vero» attraverso la iper-proliferazione di *media* posti tra loro in relazione sinergica. Ovvero il mezzo scompare grazie a un appesantimento della struttura tecnologico-comunicativa. Una bella contraddizione (il trasparente/semplice ottenuto con l'opaco/complesso) attraverso la quale si tenta, oggi, di collocare lo spettatore nello stesso campo visivo di ciò che è osservato, farlo diventare (quasi) parte della stessa scena che osserva attraverso i cosiddetti *nuovi media*.

Tuttavia, le nuove tecnologie visuali della comunicazione digitale (computer graphics, www, ecc.) non funzionano, dal punto di vista culturale e logico, in maniera diversa dagli altri *media* già esistenti. Esse non fanno altro, proprio come quelli, che produrre un effetto di *remediation*, (ricollocazione, riposizionamento, rimediazione) tra *media* vecchi e nuovi. La differenza sta nel fatto che oggi la rimediazione è diventata *la caratteristica fondamentale* dei *media* digitali contemporanei i quali:

possono essere meglio compresi attraverso i modi in cui rendono onore, nella competizione e rivisitazione, al carattere prettamente lineare espresso da dipinti, fotografie, film, programmi televisive prodotti a stampa. Nessun *medium*, e certamente nessun evento mediatico, sembra poter svolgere oggi la propria funzione di comunicazione in condizioni di isolamento dagli altri *media* o, tantomeno, dalle altre forze economiche e sociali. Sono nuove invece le modalità secondo le quali i nuovi *media* rimodellano i vecchi e, allo stesso tempo, i vecchi *media* provano a reinventarsi per rispondere alle sfide lanciate dalle nuove tecnologie (ivi: 39).

Un processo, quello sopra descritto, che si presenta variegato, plurimo, problematico nella sua molteplicità di forme. Tuttavia, è proprio la *rimediazione*, con i suoi due principi di *immediatezza* e *ipermediazione*, la base di due modalità, per così dire, «assistite» dell'esperire attraverso i sensi, a partire dalla vista ma non solo, che vengono definite «realtà virtuale» e «realtà aumentata». Due «nuove» modalità che interagiscono, in modi differenti, con la vita umana in tutta la sua complessità antropologica. Due modi della percezione dunque antropologicamente interessanti.

È a partire da queste considerazioni che vorrei analizzare il senso della produzione di immagini, in particolare quelle fotografiche, nella ricerca scientifica demotnoantropologica. Considerazioni che da un lato mi portano a pensare la «realtà virtuale» come una modalità di utilizzazione delle immagini digitali indirizzata verso la produzione di opacità tecnologica che invece è proposta (e percepita) come semplice, trasparente, “vera” e, dall'altro a immaginare la «realtà aumentata» come un tentativo di far affiorare inesorabilmente (ma anche antropologicamente o etnograficamente) dalla banalità del quotidiano quella profondità opaca e complessa che è propria della condizione umana e tipica dei comportamenti ad essa associati in quanto costruzioni sempre totalmente elaborate attraverso meccanismi di produzione culturale.

Ed è questa seconda possibilità che, probabilmente, potrà risultare utile all'Antropologia visiva ed alle sue varie declinazioni.

È perciò necessario ancora un riferimento a Bolter e Grusin, in particolare alla loro definizione di «realtà aumentata»:

Questa realtà, espressa in icone, testi e immagini che potenziano oggetti comunque visibili nel mondo fisico, ammette apertamente di essere un medium digitale che si interpone tra lo spettatore e una realtà fisica esterna, apparentemente semplice e unitaria. La realtà aumentata è ipermediata nel senso che rende l'utente consapevole della presenza della grafica computerizzata in quanto medium, anche se l'obiettivo è quello di mantenere la grafica e l'oggetto esterno in stretta connessione (ivi: 248 – 249).

Per compararla con una definizione di «realtà virtuale»:

Paradossalmente, l'apparente immediatezza della realtà virtuale proviene proprio dalla sua totale opacità (...) colui che indossa il casco diventa improvvisamente cieco rispetto al mondo fisico (...). Questa opacità rispetto al mondo fisico ha la funzione di fornire all'utente un ambiente generato dal computer perfettamente trasparente (ivi: 245 - 246).

Quella virtuale, dunque, è un tipo di realtà che si finge assolutamente trasparente ed esterna (all'elaboratore, alla macchina che la costruisce, ad es.) e che invece è totalmente opaca, fittizia (nel senso di costruita) in quanto assolutamente interna al computer che la elabora. Viceversa:

In molti sistemi ibridi di realtà aumentata, l'utente può [eventualmente] indossare occhiali speciali o un casco che non è interamente opaco rispetto al mondo esterno. L'utente può osservare il mondo fisico che è fuori ma i sensori visivi operano aggiungendo grafica digitale a una parte o alla totalità del suo

campo visivo. Invece di tenere fuori il mondo esterno, il computer scrive sul mondo, aggiunge notazioni e colora (in alcuni casi, in senso letterale) ciò che l'utente vede (ivi: 248).

Quindi non un mondo «inventato» ma un surplus di informazioni su ciò che viene percepito dall'esterno proprio da chi esperisce sensorialmente quella realtà fisica esterna. Un surplus di informazioni, di dati aggiuntivi, che possono sovrapporsi digitalmente alla realtà esperibile. Ecco perché, sostengono Bolter e Grusin, «realtà virtuale» e «realtà aumentata» sono le facce opposte di una stessa medaglia digitale. Infatti, commentando le possibilità di *Ubiquitous Computing*, un sistema di ipermediazione di ambienti reali studiato dai tecnici della Xerox, essi scrivono:

Mentre la realtà virtuale invita l'utente a diventare parte di un mondo che sta dietro alla mediazione, *Ubiquitous Computing* offre invece agli utenti un mondo nel quale tutto diventa *medium*, dal momento che ogni cosa è o contiene uno strumento computerizzato (ivi: 250).

Vorrei ora provare a ragionare su ciò che può succedere quando un utente «vede», avvalendosi di un dispositivo per *augmented reality*, una fotografia (digitale o analogica digitalizzata). Vorrei però provare a farlo con la consapevolezza – nata dalla pratica etnografica – che solo ciò che «culturalmente» percepiamo è semplificato nella forma di un «oggetto», ovvero di un elemento separato dal suo contesto da confini che sembrano «naturali» o «sovrannaturali» e quindi ovvi, incontrovertibili, incontestabili, (cfr. Remotti 1993). Mentre ogni «oggetto antropologico», in maniera tutt'altro che palese, è il frutto di una costruzione culturale che lo lega al contesto attraverso una rete di relazioni che lo attraversano e lo rendono «adeguato rappresentante» di quello stesso contesto. Ogni «oggetto antropologico» è anche il prodotto di una densità culturale che è ben compresa quando proviamo a ragionare supponendo e attribuendo, *mutatis mutandis*, proprietà matematiche ai contesti culturali (la densità del campo dei numeri razionali: tra due qualsiasi numeri ci sono altri infiniti numeri) o interpretando con metafore indiane la profonda complessità dell'esistenza culturale umana (gli infiniti elefanti su cui poggia il mondo citati da Geertz 1987: 68). O, ancora, ricordando quell'eccesso di relazioni che attraversano un oggetto che, con Lévi-Strauss, potremmo definire «bello» (ma anche «buono da pensare»). Insomma, per l'antropologo culturale, è necessario:

mostrare che si trattava di un oggetto più denso, più pesante, dal momento che vi si potevano cogliere molte più relazioni di quelle che possiamo cogliere in un semplice oggetto empirico (Lévi-Strauss 2008: 11).

Una tale densità di relazioni culturali diventa ancora più evidente nel lavoro sul campo. Un lavoro dialogico, critico e riflessivo di «costruzione degli oggetti antropologici» che si effettua attraverso una loro iniziale semplificazione in un modello ridotto, di tipo etnografico, e una reintroduzione di quella complessità attraverso la corretta ri – strutturazione della molteplicità di informazioni (anch'esse etnografiche) legate a quell'oggetto posizionato e visto in quel contesto ovvero interpretato olisticamente (cfr. Augé e Colleyn 2006: 30-31 e *passim*).

L'uso della fotografia analogica nella ricerca etnografica poneva il ricercatore nella condizione di poter esercitare il suo primo diritto: quello alla semplificazione del contesto. La fotografia analogica è dunque intesa come un mettere tra parentesi, un evidenziare, grazie a una scelta arbitraria, una sottile fetta di spazio e di tempo, un sottolineare, estrapolando, qualcosa dal suo contesto, un congelamento del divenire nell'attimo stesso, unico ed irripetibile, dell'avvenimento. In una parola – entrata stabilmente nel gergo fotografico – un'istantanea perché, come ebbe a scrivere Henri Cartier-Bresson comparando la tecnica fotografica con l'arte del disegno: «La fotografia è per me l'impulso spontaneo di un'attenzione visiva perpetua che capta l'istante e la sua eternità» (Cartier-Bresson 2005: 15). Ma, con grande onestà intellettuale, lo stesso fotografo francese riconosceva i limiti posti dalla complessità del reale a tale possibilità operativa:

Talvolta una sola fotografia possiede rigore e ricchezza di forme insieme a un contenuto risonante e può quindi bastare a se stessa: dono raro. Gli elementi del soggetto necessari a far scoccare la scintilla sono sovente sparsi e non si ha diritto di ricomporli per forza, metterli insieme a questo modo sarebbe un inganno. Ecco da dove nasce la necessità del reportage (*ivi*: 21).

Si evidenzia, dunque, un problema: quello del senso che, spesso, si confonde con quello dell'ordine. Ovvero quello della fotografia intesa (e confusa) come strumento utile a classificare il reale (supposto evidentemente come un *continuum* ma tuttavia frazionabile in frammenti ordinati. Su tali questioni cfr. Esposito 2012: 17 – 35). La stessa Susan Sontag (1978: 133 e *passim*) sembra convinta di ciò, sottolineando come la forma di acquisizione più importante che con l'uso del mezzo fotografico può essere fatta sia quella che rende ciò che è stato fotografato parte di un inventario del mondo, di un ordine tassonomico del reale: «Una volta fotografata, una cosa diventa parte integrante di un sistema di informazione e si inserisce in schemi di classificazione e di conservazione» (*ivi*: 134). Gli schemi classificatori individuati dalla Sontag per la fotografia detta «analogica» sono presenti – credo – anche in un contesto di «realtà aumentata», iperfotografica. A differenza di quanto accade per l'analogico, però, tali schemi possono essere modificati, ampliati, corretti grazie all'elevatissimo grado di interattività presente nelle «immagini fotografiche digitali».

Al pari della visione psicofisiologica dell'occhio umano, l'esplorazione fotografica del mondo mette ordine all'esperire semplificando la complessità n-dimensionale del reale attraverso la duplicazione in immagini bidimensionali di alcune sue parti:

L'esplorazione fotografica e la duplicazione del mondo frantumano la continuità e ne versano i frammenti in un interminabile fascicolo, offrendo così possibilità di controllo assolutamente impensabili con il precedente sistema di registrazione delle informazioni, cioè con la scrittura (*ibidem*).

La fotografia è cornice, è *frame* che semplifica delimitando una realtà che non è così ma è invece profondamente complessa e densa. Ne erano consapevoli gli autori di quelle raffigurazioni contenute nelle pubblicazioni ottocentesche, quelle

illustrazioni che Pierre Sorlin definisce «immagini sintetiche» (da non confondere con immagini di sintesi in senso digitale e contemporaneo). Illustrazioni non fotografiche usate su libri e pubblicazioni a stampa, prima dell'avvento della fotografia analogica, che mostravano in maniera coerente non solo i fatti raffigurati ma anche un certo numero di relazioni tra i fatti stessi ed il contesto (ad es. credo che le celebri illustrazioni di Walter Molino sulla *Domenica del Corriere* ne siano il prolungamento d'uso nel secolo successivo). Le immagini «pre fotografico-analogiche» sono «sintetiche» – spiega Sorlin – perché mostrano contemporaneamente quella complessità che come tale non è possibile percepire per motivi legati alla dimensione culturale della visione. Ad esempio, un tema che è anche oggi di stringente attualità. Nel 1895 fu pubblicata un'illustrazione relativa al massacro degli Armeni ad opera dei Turchi. Scrive Sorlin (2001: XII):

Se fosse stato possibile fotografare il massacro dei Turchi – cosa che i Turchi non avrebbero certamente permesso –, i *cliché*, scattati in fretta, in mezzo alla precipitazione e alle grida, sarebbero stati confusi. Il disegno, invece, è chiaro, mostra contemporaneamente vari tipi di uccisioni, un incendio e, quale conseguenza di tutte queste violenze, diversi cadaveri e una testa mozzata. Il documento a noi sembra notevolmente fantasioso ma, per i contemporanei, aveva un valore di prova, poiché riassumeva tutto ciò di cui i turchi venivano accusati.

Dunque, siamo di fronte ad una concezione di immagine che scaturisce e si adatta al diverso regime percettivo dell'epoca. Un regime percettivo che sarà scalzato dall'avvento dell'immagine fotografica analogica. Un regime visivo che si accontenterà di un paradigma più semplice – quello fotografico – che sarà più fedele alla presunta forma discreta del mondo ma meno capace di restituire alla visione ed alla comprensione l'importanza delle relazioni tra le cose, gli uomini e il mondo stesso. È l'atto di fondazione di un paradigma visualista che trasformerà l'oggetto «fotografia» in analogo di ciò che vi è raffigurato isolandolo però dal suo contesto e privandolo della rete di relazioni in cui è immerso. Sarà il trionfo della «fotografia come cornice», specchio delle proiezioni di chi la guarda e prova a decifrarla nell'unica maniera possibile: la sua. Sarà la foto dotata di *punctum*, così come ci avverte Roland Barthes (1980), in grado di provocare un «campo cieco» simbolico e, in tal senso, ermeneutico. Saranno le foto che Auggie Wren mostra a Paul Benjamin nel film *Smoke* di Wayne Wang. Immagini su cui soffermarsi con la lentezza necessaria per permettere che quel *punctum* barthesiano colpisca e provochi associazioni, memorie ricordi. Quelle immagini che per Susan Sontag (1978: 134) sono in grado di «fornire conoscenze scisse dall'esperienza e da essa indipendenti». Un'esperienza che ha bisogno di altri media per essere evocata. Perché le immagini fotografiche danno forma alle cose o, se si vuole, costruiscono, per le cose del mondo, una forma da inventario, da catalogo del visibile, da album di fotografie ovvero da «depositi o miniere della memoria», solo se associate ad altre modalità di comunicazione.

Joachim Schmid non è un fotografo. È un artista che lavora con le fotografie degli altri. Raccoglie le immagini fotografiche fatte dagli altri. Per strada, tra i rifiuti, tra gli scarti familiari. Le classifica, le divide per temi, le organizza in sequenze,

archivi, atlanti. Le espone in mostre nei musei e nelle gallerie. Ho visto alcune foto raccolte da Schmid a Cinisello Balsamo, esposte nel Museo della Fotografia contemporanea e non posso che concordare con Roberta Valtorta, la direttrice del *MuFoCo*, quando afferma che l'artista tedesco «manipola» le immagini degli altri «per proiettarle verso nuovi, eventuali significati, se questi si daranno». Significati che si daranno solo se – come già sosteneva Aby Warburg – lo spettatore riuscirà a scorgere il senso che acquisisce ogni singola immagine «nella sua relazione con altre immagini con cui ha in comune qualche carattere» (Valtorta 2012a: 7 – 9 e *passim*). Caratteri che ben possono definirsi «somialtanze di famiglia», alla maniera di Wittgenstein, che poi sono soprattutto differenze, possibilità di essere altro da quello che immediatamente si scorge sulla superficie mostrata. Ricorrendo magari all'ausilio di qualche altro media. Una didascalia, forse. Oppure le parole di un racconto.

Infatti, come ha sostenuto in un suo saggio Martha Langford (2006), approfondendo la sua ricerca già pubblicata in *Suspended Conversation: The afterlife of Memory in Photographic Albums*:

The photographic album can nevertheless be understood by recognising its original function as a mnemonic device for storytelling and situating it in the realm of orality. The study demonstrates that, while the album looks like a book and may include the written word, its translation of experience into memory follows a model that far predates the rise of the novel, the written memoir, or the family Bible. The album's roots in oral tradition explain its resistance to literary model of criticism, though attention to Bakhtin's notion of dialogical construction of community goes quite a long way (*ivi*: 224).

E questo è ciò che sta alla base del metodo interpretativo antropologico visivo a tutti noto come «fotoelicitazione».

Ma oggi, ai tempi della «realtà aumentata», la fotografia analogica (intesa come cornice) perde ogni legittimazione in quanto proprio la cornice (ma anche ognuno dei pixel che la costituiscono come immagine) possono diventare i canali digitali della *ri-mediazione* che si esprime in link verso altri dati e altre elaborazioni di dati (digitali). In questo modo, lo sguardo perderebbe completamente il suo senso di confine, come sostiene tra gli altri Massimiliano Virgilio:

Perché mai non dovremmo guardare ciò che rompe il tran tran quotidiano? Il guardarsi come riconoscimento sociale, come scoperta di un confine che mi dice fin dove posso arrivare, chi ho davanti, nei limiti di una certa moderazione, è una rispettabile modalità di interazione con l'altro (Virgilio 2009: 103).

È uno sguardo, quello indicato da Virgilio, inteso come confine che mi separa dall'altro e mi aiuta a capire fin dove posso spingermi; mi aiuta a riconoscere chi ho davanti per sottrazione, in maniera moderata. Una modalità sensoriale più cauta, per così dire, meno coinvolgente. Una modalità che sembra separare più che unire, confinare più che congiungere. È lo sguardo implicito finanche nel paradigma visualista dell'Antropologia culturale (e nel suo sostanzarsi nella definizione di quell'osservazione partecipante tanto cara agli antropologi, che presume che si possa

essere coinvolti pienamente nei contesti indagati ma con il distacco dovuto al necessario rigore scientifico).

Allora ecco appalesarsi la possibilità/necessità di un approccio *augmented reality* basato sulla fotografia per così dire arricchita di/da altri media. Ad esempio, quelle di un audiovisivo. O, ancora altre immagini fotografiche. Ma queste potranno essere ancora chiamate fotografie? Potremmo ancora pensare al loro legame con la realtà così come l'abbiamo pensato e ripensato fin dai tempi di Niépce e di Daguerre? Come ha scritto Joan Fontcuberta (2012: 201): «la storia della fotografia è la cronaca di un processo di transustanziazione, è il racconto di come il documento si faccia arte» perché «anche se il fotografo riducesse il suo compito alla volontà di fotocopiare il reale, l'assunzione stessa di quel codice, implicherebbe la nozione di scelta». La scelta dunque contraddice le pretese oggettivo – documentaristiche dalle quali nacque la fotografia detta analogica o argentea. Di conseguenza: «La formula lineare mondo osservato-artista-immagine-spettatore è sostituita da un'altra in cui la percezione, spazio e mondo accadono simultaneamente e privi di gerarchia» (ivi: 155). E, per ciò che riguarda il mondo del digitale – sostiene Fontcuberta – sarebbe il caso di soprassedere anche sul termine stesso di fotografia. Meglio «infografica figurativa» o «pittura digitale realista» poiché «c'è maggiore differenza semantica tra fotografia analogica e digitale che tra cinema e video» (ivi: 203). Ad ogni modo, digitali o analogiche che siano, si delineano così come immagini fotografiche confuse, imprecise, prive di senso univoco, meno minuziose, nella loro «descrizione» della realtà, di una erudita descrizione letteraria (ivi: 178). Quella descrizione che per l'etnografo non è altro che un «denso» diario di campo, una *Thick Description* per dirla con Geertz. Ed è proprio in questo endemico difetto, in questa perenne incompletezza, che risiede la forza ermeneutica delle immagini fotografiche: «queste fotografie possono significare tutto e niente» scrive ancora Fontcuberta, ed è per questo che «nella sua intima natura la fotografia ci spinge a un'interpretazione» (ivi: 178). Un'interpretazione favorita da un collegamento – culturale, letterario, iconico, sonoro, o altro ancora – delle foto ad altri *media*. In altri termini, una *rimediazione*.

Un approccio, quest'ultimo, che ho tentato di proporre nel mio lavoro etnologico audiovisivo, in maniera embrionale e ovviamente meno efficace, costruendo e montando i miei documentari utilizzando la retorica del *collage* la quale – come scrive James Clifford (1993: 176) – «lascerebbe manifeste le procedure costruttivistiche della conoscenza etnografica; sarebbe un assemblaggio contenente voci altre da quelle dell'etnografo». Un lavoro nel quale, per citare ancora Clifford (ivi: 175), «I tagli e le suture del processo di ricerca sono lasciati visibili; il materiale grezzo del lavoro non viene smussato o rifuso in una rappresentazione omogenea». Elementi eterogenei, documentazione trovata e, a volte, apparentemente lontana o estranea al contesto indagato, voci polifonicamente sovrapposte di informatori diversi, musiche, testi, pagine di romanzo, immagini fotografiche pubbliche e private e sequenze tratte da film e da altri documentari, cioè elementi a volte legati direttamente ai fatti narrati, altre volte semplicemente contigui ad essi, montati insieme nel documentario si disambiguano vicendevolmente, prendono senso e ne

forniscono uno all'interpretazione proposta del contesto culturale indagato e, contemporaneamente, favoriscono, in noi spettatori contemporanei, un processo riflessivo di critica culturale del presente.

E tuttavia, questo modo di procedere, possiede ancora un punto di vista autoriale molto forte e preciso per quanto ben dissimulato. Oggi, la «rivoluzione digitale» ha trasformato il rapporto delle immagini con i loro autori ed è proprio questa trasformazione che rende interessante l'uso della fotografia digitale nella pratica etnografica e nella sua restituzione.

Da quando la grana d'argento è stata sostituita dai pixel, ogni immagine fotografica – ma allora continueremo a chiamarle così? – è diventata (può diventare) il terminale di un sistema ipertestuale in grado di offrire a chi la guarda un numero infinito di link che rinviano proprio a quella serie di «elementi eterogenei» che polifonicamente ogni etnografo prova a restituire a chi ha interesse alla sua interpretazione dei fatti. Cosa che accade puntualmente quando, rientrato «a casa», dopo una ricerca sul campo che lo ha visto agire in maniera *catabolica* per semplificare l'opaca complessità culturale presente nel contesto indagato, l'etnografo prova, in maniera *anabolica*, a ricostruire in una forma intelligibile ai suoi interlocutori, la sua interpretazione dell'esperienza di campo. Solo che il percorso proposto da una foto *augmented reality* non è più lineare. Anzi non è più nemmeno *un* percorso ma una molteplicità di percorsi possibili, ad itinerario aperto, soprattutto quando viene lasciata la possibilità a chi lo osserva – lo percorre – di modificarlo, ampliarlo con l'aggiunta di nuovi materiali anche essi di natura eterogenea. Certo si corre il rischio di ritrovarsi linkati a qualcosa di imprevisto, inaspettato o addirittura sconcertante. Ma, quale etnografo non ha corso il rischio di ritrovarsi «sul campo» di fronte a cose e situazioni impreviste, inaspettate sconcertanti? E cosa è più sconcertante del ritrovarsi di fronte ad interpretazioni diverse dello stesso «oggetto antropologico», fatte con parole diverse o con materiali diversi o da punti di vista diversi? È questa l'essenza dello «scandalo etnografico» attraverso il quale l'*altro* e l'*alterità* si manifestano autonomi nel giudizio e, almeno in questo, identici a «noi». Come ha scritto Fred Ritchin (2012: 120), in una *iperfotografia*:

Le storie non vengono [più] raccontate allo stesso modo. I rapporti di potere tra autore, soggetto e lettore si stanno evolvendo, così come i filtri, e in un ambiente decentralizzato e sempre meno lineare è in gioco la narrazione lineare, basata sull'autorità di un'unica voce.

Ma non è questa l'essenza della ricerca etnografica? De Martino non entrava nelle case dei contadini di Tricarico per «raccontare umane dimenticate storie»? per dare una voce a chi una voce non l'aveva? Ecco, ciò è oggi più facile grazie alla *iperfotografia* ed alla «realtà aumentata» che da essa può scaturire.

Leggere una foto come se fosse musica? Si può fare così come ogni soggetto umano fotografato può emanciparsi dal silenzio che lo raffigura immobile perché i pixel che lo ritraggono possono linkarlo non solo ad una registrazione audio digitale ma anche ad uno spazio Web autogestito nel quale si racconta e si indigna o gioisce

per quello che l'antropologo ricercatore ha scritto, detto, mostrato di lui. Maria di Nardò, la tarantata studiata da de Martino nella spedizione in Salento del 1959, non avrebbe dovuto aspettare Annabella Rossi e Gianfranco Mingozzi con le loro cineprese per manifestare, quasi vent'anni dopo, il suo sconcerto e la sua ira per una rappresentazione che di lei era stata data nel più famoso libro italiano d'antropologia. Così come Pino Ledda, il potatore di ulivi di Bosa, avrebbe potuto immediatamente produrre, linkandole alle fotografie scattate da Carol M. Counihan e Lorenzo Spezzatini durante la loro ricerca del 1978, quelle che lo ritraevano in altre pose, magari sbarbato e con il vestito della festa e magari anche con l'indicazione del negozio in cui faceva acquisti dopo essere stato nella bottega del barbiere, anch'essa linkata, in immagini ed altri media, alle foto degli antropologi... e così via. Potremmo pensare, tutto ciò, come una concreta possibilità data al «punto di vista del nativo» di esprimersi nella polifonia dell'incontro etnografico:

Il Web, con la sua crescente complessità, ci permette di far compiere un nuovo passo in avanti al ciclo dei media, cosicché non termini con «me», ma possa comprendere una concezione più ampia, un «noi». E a questo senso allargato di noi stessi si accompagnano nuove responsabilità (Ritchin 2012: 147).

Dunque, siamo di fronte ad un bel salto antropologico, ad un «noi» che si può vedere grazie a strumenti non inventati o virtuali ma semplicemente in grado di aumentare la realtà percepita. Dunque, l'*iperfotografia* può essere il nuovo paradigma visivo che usa l'immagine per avviare una discussione più ampia, multimediale e multicanale. Questo perché per un fotografo professionista, così come per un etnofotografo:

Fornire alla comunità foto che la documentano significa cambiare atteggiamento concettuale. Non si possono dipingere le persone come se fossero esotiche e diverse e aspettarsi di essere accolti a braccia aperte (...). Pensiamo a cosa sarebbe successo, per esempio, se Walker Evans avesse mostrato ai coloni dell'Alabama le foto che stava scattando loro mentre si trovava lì, magari pochi minuti dopo averle realizzate: quell'esperienza avrebbe modificato le immagini successive? Di certo una simile collaborazione consentirebbe al fotografo di correggere alcuni stereotipi culturali (Ritchin 2012: 175).

Certamente, il sistema mediale *iperfotografico* non è esente da rischi. Quello della *compassion fatigue*, ovvero il rischio di indifferenza per eccesso di immagini cariche di significati «forti» e drammatici, posti, per come funziona il mezzo, sempre e solo in maniera problematica, riflessiva, profonda, interrogativa. Voglio dire che forse, ogni immagine *iperfotografica* per eccesso di realtà potrebbe intorpidire, portando con sé quell'eccesso di significato che conduce allo «stress da compassione». O che invece è alla base di quell'*Oscenità della comunicazione*, quell'oscenità che non è più sinonimo di «ciò che è nascosto, rimosso, vietato, oscuro» ma che è «invece quella del visibile, del troppo visibile, del più visibile del visibile» (Baudrillard 1982: 9). Un'oscenità che è comunque – ritengo – una forma d'ordinazione del mondo perché solo il disordine nasconde e rende invisibile. Un'oscenità che prelude tanto a una «crisi dell'oggetto» (ogni cosa allude a tutte le

altre, ogni ambito del reale diventa allusivo di tutti gli altri impedendo agli uomini la possibilità della scelta) quanto a una «crisi del soggetto» (il sentirsi estraneo, inefficiente, in colpa per ogni cosa). Crisi che possono amalgamarsi in una più grave «crisi di oggettivazione» implicante «il venir meno della stessa possibilità di costruire un mondo di oggetti, cioè di ordinare la situazione in un mondo di valori» (de Martino 1977: 140 – 41). Il problema dell'ordine, che è soprattutto ordine culturale del mondo, è per de Martino causa di tensione che ingombra i sensi e l'intelletto quando «l'eccesso di semanticità», «l'altro deforme e mostruoso», «travaglia gli ambiti percettivi» (*ivi*: 82) annullando la concretezza dell'esperienza vitale.

Annullare la concretezza significa, ad esempio, ingigantire i dettagli delle immagini, moltiplicando all'infinito la raffigurazione del soggetto attraverso le fotografie. Come ha fatto la stampa internazionale proponendo in maniera esponenziale le foto dell'attentato alle *Twin towers* dell'11 settembre del 2001 e, contemporaneamente, favorendo la messa in relazione di quelle immagini con tutta l'iconografia simbolico-catastrofica del mondo occidentale. Un fenomeno, quest'ultimo, definito «intericonicità» (cfr. Chéroux 2010: 82 – 108 e *passim*). Ma se è vero che tale fenomeno di riproducibilità tecnica e di intericonicità delle immagini storiche è, per Chéroux, un elemento costitutivo del processo mediatico, è altrettanto vero che «queste procedure iterative non sono mai state utilizzate come negli ultimi quindici anni» (*ivi*: 96) con la conseguenza che:

Le specificità proprie di ciascun avvenimento storico, come la particolarità della loro percezione in ogni paese, risultano così sottomesse ai medesimi processi di uniformazione. Ne va insomma delle memorie così come dei territori, entrambi ormai solubili nella globalizzazione (*ivi*: 108).

E ciò a causa del livellamento dell'informazione nel Mondo occidentale, sempre più omologata nei contenuti e nelle forme poiché si è appropriata degli strumenti dell'*entertainment*, proponendosi, come scrive ancora Chéroux (*ivi*: 107), nella forma ibrida dell'*infotainment*, l'informazione spettacolo che commuove, diverte e orienta le coscienze e le azioni. Processo favorito dalla concentrazione della proprietà dei *media* e dal primato dello spettacolo hollywoodiano «in grado di imporre ovunque i medesimi riferimenti memoriali».

Dunque, dall'uso della fotografia digitale nell'epoca della realtà aumentata possono scaturire vantaggi ma anche pericoli. Ad esempio quello della *information overload* consistente nella «difficoltà di comprendere i problemi o prendere le decisioni a causa della presenza eccessiva di informazioni» (Granelli 2013: 80). Informazioni, mi chiederai, messe in rete da chi? Rispondendomi, con un pizzico di ovvietà, da chi detiene il «potere», in senso foucaultiano, su un «apparato» informativo (ed informatico) costruito, condizionato e mosso proprio dalle esigenze del «potere». Dalle necessità della «macchina biopolitica», potente e condizionante, che attraverso l'*information overload* può produrre un appiattimento di senso, un'assenza di significato rendendo ogni informazione uguale all'altra, importante quanto l'altra, intercambiabile con le altre. Tranne che con ciò che esalta il ruolo del

medium, la sua centralità, la sua importanza, la sua indispensabilità. Ha scritto Andrea Granelli:

Il digitale può essere un *grande creatore di illusioni*, con le sue promesse molto evocative ma difficilmente mantenibili. Queste promesse, quando vengono disattese, possono creare stati fortemente depressivi e quindi rafforzare la percezione che nulla funziona e che viviamo in tempi di crisi. Questa percezione – che spinge a rassegnarsi e a tirare i remi in barca – è particolarmente pericolosa per i *nativi digitali*, poiché (...) per loro la vita reale e quella virtuale sono un continuum integrato senza soluzione di continuità (ivi: 103).

Ma qui il discorso si sposta verso altri nodi della rete, suggerendo altri problemi da indagare contestualmente e, ovviamente, in maniera etnografica. Cioè, anche su questo, l'Antropologia culturale «visiva» della *augmented reality* può legittimamente pretendere di dire la sua.

Bibliografia

- Albertazzi, Silvia e Amigoni Ferdinando (a cura di), 2008, *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Meltemi, Roma.
- Augé, Marc e Colleyn, Jean-Paul, 2006, *L'antropologia del mondo contemporaneo*, trad. it., Elèuthera, Milano.
- Barbati, Claudio, Mingozzi, Gianfranco e Rossi, Annabella, 1978, *Profondo Sud. Viaggio nei luoghi di Ernesto de Martino a vent'anni da «Sud e magia»*, Feltrinelli, Milano.
- Barthes, Roland, 1980, *La camera chiara*, trad. it., Einaudi, Torino.
- Baudrillard, Jean, 1982, «Oscenità della comunicazione», in *Alfabeta*, n. 40, settembre.
- Benjamin, Walter, 1966, «Piccola storia della fotografia», in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it., Einaudi, Torino.
- Bolter, Jay David e Grusin, Richard, 2002, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano.
- Calle, Sophie e Balducci, Fabio, 2005, *En finir*, Actes Sud, Arles.
- Cappellini, Elena, 2008, «Michel Tournier e la didascalìa, tra immagine, realtà e scrittura», in Albertazzi e Amigoni (a cura di), 2008, pp. 125 – 140.
- Cartier-Bresson, Henri, 2005, *L'immaginario dal vero*, trad. it., Abscondita, Milano.
- Chéroux, Clément, 2010, *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, trad. it., Einaudi, Torino.
- Clifford, James, 1993, *I frutti puri impazziscono*, trad. it., Bollati Boringhieri, Torino.
- Communication Strategies Lab, 2012, *Realtà aumentate: Esperienze, strategie e contenuti per l'Augmented Reality*, Apogeo, Milano.
- Counihan, Carol M., 1980, «La fotografia come metodo antropologico», trad. it., in Spini (a cura di.), 1980, pp. 27 – 32.
- De Martino, Ernesto, 1953, «Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni», in *Società*, a. IX, n. 3, ora in de Martino 1975, pp. 55–78.
- De Martino, Ernesto, 1975, *Mondo Popolare e magia in Lucania*, a cura e con prefazione di R. Brienza, Basilicata editrice, Roma–Matera.
- De Martino, Ernesto, 1977, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino.
- Esposito, Vincenzo (a cura di), 2003, *Annabella Rossi e la fotografia. Vent'anni di ricerca visiva nel Salento e in Campania*, Liguori, Napoli.
- Esposito, Vincenzo (a cura di), 2007, *Materiali. "Ernesto de Martino"*, vol. n.1, n.s., CEIC-Centro Etnografico Campano, Ischia.
- Esposito, Vincenzo, 2008, *Antropologia, riflessività, performance. Letture, visioni, riflessioni*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Esposito, Vincenzo, 2012, *Il fotografo, il santo, due registi e tre film. Temi e riflessioni di etnologia audiovisiva*, Franco Angeli, Milano.
- Faeta, Francesco, 1995, *Strategie dell'occhio. Etnografia, antropologia, media*, Franco Angeli, Milano.

- Faeta, Francesco, 2007, “Ernesto de Martino e l’etnografia visiva”, in Esposito (a cura di) 2007, pp. 45-58;
- Fontcuberta, Joan, 2012, *La (foto)camera di Pandora. La fotografi@ dopo la fotografia*, trad. it., Contrasto, Roma.
- Gerosa, Mario, 2008, *Rinascimento virtuale. Convergenza, comunità e terza dimensione*, Meltemi, Roma.
- Geertz, Clifford, 1987, *Interpretazione di culture*, trad. it., il Mulino, Bologna.
- Ginzburg, Carlo, 1986, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino
- Granelli, Andrea, 2013, *Il lato oscuro del digitale. Breviario per (soprav)vivere nell’era della rete*, Franco Angeli, Milano.
- Kuhn, Annette e McAllister, Kirsten Emiko, 2006, *Locating Memory. Photographic Acts*, Berghahn Books, New York – Oxford.
- Langford, Martha, 2001, *Suspended Conversation. The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, McGill–Queen’s University Press, Montreal.
- Langford, Martha, 2006, “Speaking the Album. An Application of the Oral–Photographic Framework”, in Kuhn e McAllister, (a cura di), 2006, pp. 223 – 246.
- Lévi-Strauss, Claude, 1964, *Il pensiero selvaggio*, trad. it., il Saggiatore, Milano.
- Lévi-Strauss, Claude, 2008, *Cristi di oscure speranze*, intervista di Silvia Ronchey e Giuseppe Scaraffia, Nottetempo, Roma.
- Mazza Galanti, Carlo, 2008, “Paradigma indiziario e fotografia: Sebald, Modiano, Perec”, in Albertazzi e Amigoni (a cura di), 2008, pp. 89 – 105.
- Meneghelli, Donata, 2008, “Sophie Calle: tra fotografia e parola”, in Albertazzi e Amigoni (a cura di), 2008, pp. 161 – 176.
- Remotti, Francesco, 1993, *Luoghi e corpi. Antropologia dello spazio, del tempo e del potere*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Ritchin, Fred, 2012, *Dopo la fotografia*, trad. it., Einaudi, Torino.
- Sontag, Susan, 1978, *Sulla fotografia*, trad. it., Einaudi, Torino.
- Sorlin, Pierre, 2001, *I figli di Nadar. Il «secolo» dell’immagine analogica*, trad. it., Einaudi, Torino.
- Spini, Sandro (a cura di), 1980, *La ricerca folklorica*, n. 2, «Antropologia visiva. La fotografia», Grafo, Brescia.
- Valtorta, Roberta, 2012a, “Piccola introduzione a Joachim Schmid e al tema del riutilizzo delle immagini”, in Valtorta (a cura di), 2012b, pp. 7 – 12.
- Valtorta, Roberta (a cura di), 2012b, *Joachim Schmid e le fotografie degli altri*, Johan & Levi, Milano.
- Virgilio, Massimiliano, 2009, *Porno ogni giorno. Viaggio nei corpi di Napoli*, Laterza, Roma – Bari.
- Wittgenstein, Ludwig, 1999, *Ricerche filosofiche*, trad. it., Einaudi, Torino.