

Falling for the soldier. Sguardi sociologici tra luci e algoritmi

di *Francesca Guarino**

Il pretesto di uno scatto iconico – e il dubbio che lo accompagna, “è vera questa immagine?” – apre un interrogativo e la riflessione che si dipana in questo contributo sulla transizione dalle immagini di luce alle immagini di dati, nel contesto dell’IA. Attraverso riferimenti alla sociologia visuale, all’effetto Uncanny Valley, al concetto di “allucinazione” nei sistemi generativi e all’analisi di casi concreti di applicazione, il testo interroga, pur con un approccio circoscritto, le nuove immagini sintetiche non come semplici falsi, ma come segnali di un cambiamento più profondo. L’intento è sollecitare una rinnovata alfabetizzazione visiva e un approccio induttivo e situato, in grado di affrontare la complessità emergente senza perdere il baricentro dell’immaginazione sociologica.

Parole chiave: fotografia; sintografia; promptografia; sociologia visuale; verità moderna; modello post-oculare; intelligenza artificiale.

Falling for the soldier. Sociological gazes between light and algorithms

The pretext of an iconic shot—and the doubt it carries, “is this image true?”—opens the question and the reflection developed in this contribution on the transition from images of light to images of data, in the context of artificial intelligence. Through references to visual sociology, the Uncanny Valley effect, the concept of “hallucination” in generative systems, & the analysis of concrete applications, the text interrogates, albeit with a circumscribed approach, synthetic images not as mere fakes but as signs of a deeper shift. The aim is to encourage a renewed visual literacy and an inductive, situated approach capable of facing emerging complexity without losing the anchor of sociological imagination.

Keywords: photography; syntography; promptography; visual sociology; modern truth; post-ocular model; artificial intelligence.

Introduzione

Sul filo conduttore di uno scambio di parole si regge l’idea concettuale di questo contributo: dalla morte di un soldato – resa iconica da una celebre

DOI: 10.5281/zenodo.18436046

* Università degli Studi di Bologna. francesca.guarino3@unibo.it.

Sicurezza e scienze sociali XIV, 1/2026, ISSN 2283-8740, ISSN 2283-7523

Francesca Guarino

fotografia – fino al tradimento delle stesse premesse di verità che quella immagine sembrava incarnare. Era vera? Su questo crinale si aprono interrogativi, sulle trasformazioni della fotografia ai tempi dell'IA, tra immagini di luce e immagini di dati, verso cui il saggio sollecita – in forma parziale ma con prospettiva originale – il confine.

Attraverso riferimenti alla sociologia visuale, alla fiducia nella verità attribuita allo scatto fotografico, all'effetto Uncanny Valley e alle cosiddette “allucinazioni” dei sistemi generativi, offre sollecitazioni di un mutamento nel nostro rapporto con lo sguardo e con il sapere – che, come sociologi, siamo invitati a cogliere e ravvivare.

1. Falling for the soldier e icone della modernità

Siamo nel 1936 quando il miliziano morente, soggetto raffigurato in *The falling soldier*, viene pubblicato; testate prestigiose – Vu, Life – consegnano lo scatto, l'autore e la sua carriera, alla storia della fotografia. Selezionata tra le immagini più significative del Novecento, lo scatto viene accompagnato da una didascalia che ne colloca il significato in un preciso contesto storico. Nel 2022, una giovane artista trascrive quel testo all'interno di un generatore AI. Da quell'input scaturisce una serie di rielaborazioni visive, esposizioni in importanti musei internazionali, articoli in riviste specializzate (Engelke 2023) e diffusione sul profilo Instagram. Immagini digitali e *screen* che ammiccano allo scatto originario, riecheggiandone parzialmente atmosfera e composizione; in uno dei tableau compaiono due uomini, uno colpito, l'altro seduto, le spalle rivolte a un ipotetico spettatore e l'occhio della sua camera al miliziano. È paradossalmente il fotografo, incluso nella stessa scena un tempo immortalata.

Al momento di scrivere questo contributo, piattaforme come DALL-E 3 (la versione più recente e integrata a ChatGPT), Midjourney, Stable Diffusion – per citarne alcune – rendono sempre più agevole e accessibile la generazione di immagini. Realizzare una “foto” ispirata allo scatto di Capa, perfino un'animazione in cui il soldato rovina a terra, ora in avanti (improbabile)¹, ora all'indietro², richiede non più di due minuti, compresa la stesura di semplici istruzioni e il caricamento dell'immagine originale (Capa, 1936).

¹ Video realizzato dall'autrice: animazione della fotografia di Capa *The Falling Soldier*, accessibile al link <https://youtu.be/laCtt84hZc0> (visibile solo tramite link diretto); creato con Runway Gen-4 AI, [24/06/25].

² Video realizzato dall'autrice: animazione della fotografia di Capa *The Falling Soldier*, accessibile al link <https://youtu.be/iejlhGw7OhM> (visibile solo tramite link diretto); creato con Runway Gen-4 AI, [24/06/25].

In questo scritto il soldato che cade, e una volta morente, diventa il pretesto per interrogarsi sullo statuto ontologico della fotografia in relazione alle recenti trasfigurazioni indotte dall'intelligenza artificiale. Lungi dall'essere un trattato esaustivo sui suoi impieghi e potenziali usi, questo breve saggio coglie lo spunto da alcuni esempi per riflettere su possibili aggiornamenti dell'immaginazione sociologica al paradigma post-oculare. In particolare, ci si interroga sulle ragioni di timore e innamoramento verso questi nuovi strumenti del visivo, cercando di accogliere la forza attrattiva del nuovo tecnologico riconducendo moniti e entusiasmi a una lettura più complessa e stratificata, propria delle prospettive della sociologia visuale.

2. Ceci n'est pas une photo

Prima del lancio stesso di ChatGPT, nel 2022, generatori intelligenti cominciano a rendere possibile la creazione di immagini, pur se ancora in fase embrionale. Realizzazioni che, guardate oggi, appaiono già come preistoria: ostiche, accessibili in forme sperimentali, riservate a utenti esperti, buona disponibilità economica.

Ad accelerarne sviluppo, diffusione e popolarità è da un lato la massa di dati disponibili in rete – dai social media al commercio online (cosiddetti big data) –, dall'altro il miglioramento delle prestazioni hardware: processori grafici, tecnologie di archiviazione e i progressi esponenziali dell'IA nell'apprendimento automatico. Creare oggi una foto o un video richiede pochi minuti e competenze, rendendo più appetibile l'avvicinamento di un vasto pubblico, nonché di fascinazioni e timori.

Cosa sono quelle immagini?

La riflessione sul nome non è peregrina. Se il termine fotografia, come “scrittura di luce”, ha richiesto tempo e dibattito prima di affermarsi (Hillnhuetter *et al.*, 2021), in qualità di “scrittura di luce”, “impronta ottica” del mondo esterno, lo scatto è innanzitutto frutto di un occhio umano, presente in un contesto, a fronte di una percezione sensoriale autentica, diretta, di un evento fissato visivamente.

L'immagine generata dall'intelligenza artificiale nasce invece da una combinazione di scatti immagazzinati come dati, elaborati statisticamente mediante algoritmi neurali. L'esito è un prodotto indiretto, non prevedibile. E questo, sia perché letteralmente non è stato visto prima – offrendo al verbo una lettura agenziale – sia perché frutto di un'elaborazione interna, effettuata da una “super black box”: camera oscura all'ennesima potenza, con una certa opacità del procedere macchinico (Müller-Pohle, 2024). La distanza tra i due procedimenti è profonda e incolmabile: il primo esito di immagini di luce, il

secondo di dati. E, per chiarire l'equivoco, emergono termini più appropriati, come sintografia e promptografia – non ancora troppo diffusi –, ciascuno capace di mettere in evidenza aspetti dirimenti.

Sintografia, da un lato, valorizza la chiave sintetica (ossia di sintesi) che la macchina opera nel restituire un prodotto emergente da altre immagini già esistenti, una sorta di amalgama visiva. *Promptografia*, dall'altro, pone attenzione sull'azione generativa a partire da un input, il prompt, le istruzioni grafiche o testuali con rilievo sull'intervento attivo dell'utente nella pratica *text-to-image* (TTI).

I programmi attingono a un bacino di fotografie, alimentato in modo esponenziale dalla cultura digitale, rintracciate in rete o caricate dagli stessi "creatori" di cui tuttavia non resta che un sospetto infinitesimale, rielaborato algoritmicamente: «diluio omeopaticamente come una goccia di sangue nell'oceano» (Müller-Pohle, 2024: 4).

In quanto prodotto di algoritmi neurali e dati elaborati statisticamente, le immagini elaborate o "assistite" per mezzo di un computer – d'ora in poi VgenAI, con V per visive – presentano notevoli differenze tecniche e procedurali rispetto alla fotografia. Tuttavia, allo sguardo può essere difficile percepirle. E qui risiede il problema principale: si tratta di *simulazioni* di fotografie.

Per definire un testo visivo come "fotografia" – analogica o digitale, realizzata con una macchina fotografica o con uno smartphone – il punto centrale resta la scrittura (o forse dettatura?) di un evento di luce catturato: un'impronta ottica del mondo esterno. La fotografia è tale perché si accompagna alla percezione sensoriale di un attore umano e, soprattutto, alla sua presenza e relazione diretta con un contesto/evento catturato dalla luce. Su questa scia, l'avvento della strumentazione digitale (oggi incorporata nei nostri smartphone) può esservi ancora assimilato: quando si fotografa, «è sempre la luce a scrivere l'immagine» (Marra, 2006; Losacco, 2010: 32) – per quanto siano ormai necessarie nuove riflessioni sulla natura non indicale, ma piuttosto sempre rappresentativa dell'immagine.

Così, se ancora Müller-Pohle, aderendo al discorso tecnico-fotografico, definisce i due tipi di immagini come "fratelli diseguali" – simili in apparenza, ma non nella sostanza (sembrano foto) – è forse il contributo di altri studi, sul versante sociologico ad aiutarci a riflettere sull'imparentamento reso sempre più prossimo, e pericolosamente indistinguibile, dalla già avviata cultura visiva *screen* (Losacco, 2018) dove la fotografia è da tempo dematerializzata e ricontestualizzata nelle pratiche sociali globalizzate dello scatto. *Social photo*, come la definisce Jurgenson (2019), è così uno dei modi con cui si allude non solo all'aggiornamento della fotografia – diventata

fluida, fuggevole, interplanetaria –, ma anche alla trasformazione delle stesse pratiche sociali che ci vedono sempre più coinvolti come fruitori e creatori di immagini, con impatto sulla ridefinizione stessa di ciò che consideriamo vero, significativo. E, per inciso, la foto di Capa, a Budapest, è oggi esposta in versione digitale: su schermo.

Dunque, se per il fotografo o il creativo il nodo resta quello dell'autorialità, per la sociologia visuale, invece, cosa è davvero in gioco?

3. Detentori legittimi di verità e simulatori

Ci pare che la questione, cosa è implicato “davvero” abbia a che vedere con lo statuto ontologico della realtà, sancito da un mezzo. Scettica, dunque, all'uso delle fotografie proprio per questa fiducia ingenua, la sociologia visuale sviluppa il suo apparato teorico concettuale e metodologico dalla seconda metà degli anni '70 (Faccioli, Losacco, 2010) distanziandosi dalla retorica delle immagini fotografiche come specchi di realtà e rimettendole in scena come rappresentazioni. La mediazione effettuata sul campo per ottenere la fotografia “di luce” non garantisce infatti al suo autore (ricercatore/i) né che uno scatto sia di interesse sociologico, né che una interpretazione possa essere data di per sé, e dunque univoca, oggettiva, o che tale scatto non possa essere soggetto a manipolazione, o sospettabile come “falso”.

Nell'uso delle immagini nella ricerca (diretta o indiretta) è propriamente il rapporto con la “realtà” e dunque la sua rappresentazione convincente a dover essere approfondita: affidarla alla fotografia è una mitologia. Con gli occhi e con le parole, scrive Touraine, e con questo adagio, ricordiamo che l'elemento che più deve interessare non è tanto questa mancanza di occhio umano e intenzionale dietro al mirino, né per converso quella di un occhio consapevole davanti. Il digitale e le pratiche annesse, ci hanno inoltre condotto a un nuovo modo di relazionarci alla significatività degli scatti, oggi dalla fluenza copiosa, che nel riverberare l'attenzione al dettaglio, riprende anche la pratica della foto involontaria, non prevista, accanto a quella voluta. Come la foto scattata da Capa che in una delle versioni fornite sarebbe stata ottenuta dalla camera salda sulla testa, lui intento a correre al riparo dagli spari, non a prendere la mira. Un caso fatalmente fortuito, questo, un lavoro di scavo quello della ricerca sociologica.

Ciò che ci riguarda, come sociologi, pur con il cambiamento dei mezzi tecnologici, è comunque il dar conto ad una triangolazione emergente e progressiva nel procedere *induttivo* dello sguardo. Sia esso *con* le immagini (fatte dal ricercatore o dai soggetti coinvolti in un percorso di ricerca visuale) sia essa *sulle* immagini (ossia volta a testi visivi esistenti al di là della ricerca,

a cui la riflessione sociologica possa interessarsi e farne focus di indagine). In ogni caso, nessuna verità autoevidente o certa è posseduta dal ricercatore (che non sa prima, e proprio per questo svolge una ricerca qualitativa), dall'osservato o nel frame stesso dello scatto. Per questa ragione, il focus dell'indagine sociologica visuale si muove grazie a inferenze, lavora su dettagli apparentemente banali, non previsti, non prevedibili, come concessione di significati in divenire, via via ricalibrati, aperti all'interpretazione e comprensione, a fornire domande rinnovate, più che risposte. Uno degli obiettivi della ricerca è collocare il minuto dettaglio nella grammatica di una cultura, per cui abbiamo bisogno di esplorare un contesto, farne affiorare l'ossatura mai data di per sé, lasciarla trasparire collegando il singolare al generale e, viceversa, il generale a quel singolare, rilevarne linee guida e le umane, possibili contraddizioni. E ancora, buttare molti scatti – non tutti sono sociologici – e, a volte, mantenere quelli più brutti, sfuocati, mossi, bui.

Se le immagini sono sempre mediazioni, rappresentazioni e mai specchi di realtà, e ancora in qualche modo sempre manipolabili costitutivamente, perché preoccuparci dell'IA? In questo senso, l'intelligenza artificiale non introduce un nuovo dilemma epistemologico, ma porta a compimento una trasformazione già in atto: la progressiva crisi dello statuto di verità della fotografia. C'è da esserne entusiasti.

4. Il ricercatore al tavolino

Dovrebbe richiamare memorie di altri tempi la pratica di descrivere culture altre, lontane nello spazio e per valori, affidandosi alla testimonianza apparentemente inequivocabile dello scatto. Non solo fotoreporter, ma generazioni di politici e antropologi ante litteram potevano comodamente porsi – e lasciare il loro pubblico – al riparo dei loro abitacoli, dietro le scrivanie, e da lì argomentare verità “illustrandole” in virtù del potente strumento tecnologico. Malinowski, figura emblematica e apparentemente aperta al relativismo culturale, risulta invece manipolativo: ricorre alla fotografia come prova e sentenza (Malighetti, Molinari, 2016), supportando con essa una visione del mondo che pretende di essere ma che, oggi, rileggiamo come profondamente ideologica.

Su quel filo, ma per contrasto, si è sviluppata una crescente consapevolezza volta alla riappropriazione critica dell'immagine fotografica, riconosciuta come dispositivo di potere in molteplici studi di stampo anticolonialista, antirazzista, femminista, intersezionale (Jääskeläinen *et al.*, 2025). In comune, l'idea che la fotografia stia al centro del discorso vero/falso, luce/ombra: ciò che illumina e ciò che lascia al buio diventa trasposizione visiva

degli intenti razionalizzanti dell'illuminismo accolti dalla modernità e mercificati dal capitalismo (Coleman, James, 2021; Colberg, 2021). L'estetica dello scatto, da svelare nella sua potenza globale, è carica di uno sguardo codificatore, affatto neutrale.

Torniamo alla foto di Capa. Analogica, scattata forse da una Leica, forse da un'altra macchina, forse una Rolleiflex, l'ha scattata lui? Quando? Dove? Si tratta di una messa in scena? Chi è quel miliziano? A fronte di una sorta di processo in contumacia, domande e risposte cambiano in base alla traiettoria; quello scatto racconta la guerra, ma anche l'esordio di metodologie narrative moderne, e ancora di ideologia. È esempio di un racconto "da straniero", un gesto di coraggio, una simulazione recitata per l'obiettivo? Il fotogramma si offre come verità e, insieme, come illusione della verità, una versione narrativa che instaura tra fotografia e realtà (come tra Capa e il suo scatto) la fascinazione verso «la vertiginosa vicinanza alla verità del momento» (Lacouture, 2013: 3).

Non è l'avvento del digitale ad aver introdotto sospetti sulla "realtà" fotografica. I fili analogici che legavano la fotografia al mondo "là fuori" sono oggi "rimediati" nelle pratiche digitali della social photography. In questo contesto, emerge la figura di spett-autore che attraverso costruzioni partecipate, ridefinisce le logiche della rappresentazione e risignifica quelle della manipolazione. Dal punto di vista dello sguardo sociologico, non è tanto "raccogliere scatti", quanto la capacità di addentrarsi, progressiva, nella grammatica sociale che rende sensate quelle visioni. Non tutte le foto sono sociologiche (Becker, 2007).

4.1. Il ritorno al tavolino

Si stima che siano già stati creati diversi miliardi di immagini utilizzando algoritmi di conversione *text to image*; la fascinazione è grande, così come le potenzialità di questi strumenti. Non sono solo gli artisti a compiere i passi più spericolati.

Il fotografo belga Carl De Keyzer (2024) usa l'intelligenza artificiale e lo dichiara¹; il libro, tuttavia, non contiene testo scritto e – come del resto accade in molti testi fotografici – non presenta didascalie; solo il titolo, *Putin's Dream*, offre un suggerimento sulla natura del suo contenuto. Senza quello, si direbbe la documentazione visuale di un corposo reportage di viaggio, tra scene di vita quotidiana e momenti bellici. Ampi rilievi di cronaca, in Belgio, ne precedono l'imminente pubblicazione grazie ai quali sappiamo che l'autore, complice la pandemia, il conflitto in Ucraina e il crollo dei ricavi del fotogiornalismo nell'era digitale, ha scelto di lavorare al portatile, seduto

nella “sua cucina” (Stevenson, 2024). Un viaggio virtuale che pure ha richiesto all’autore di immettere in un generatore artificiale le sue stesse foto scattate in Russia, in più occasioni alla fine degli anni ’80, e offrirle circa 30 anni dopo alla macchina, addestrandola con i giusti prompt, a creare nuove immagini con il suo stile autoriale, comprensivo di attenzione a rituali e passatempi allora immortalati (Stevenson, 2024). L’esito sono immagini che sembrano fotografie, ma non lo sono, che propongono scene verosimili, eppure mai esistite; un alternarsi curato, graficamente sofisticato, ad alta definizione, tra momenti di guerra e vita quotidiana, che mescola combattenti in divisa e giovani donne sulla riva del mare, bombe all’orizzonte, bambini tra idranti che sputano fuoco, donne anziane curve e ragazze dall’estetica mainstream, perfette queste, sgraziate le altre. Simboli politici, stereotipi visivi e occhi sempre azzurri, fissi verso un obiettivo fittizio, che abitano un mondo fittizio, senza storia, fuori luogo.

Pubblicato parzialmente su Instagram, e cancellati i post dopo il feedback feroce. A differenza di *Nine Eyes* di Jon Rafman (2009), che estrae immagini casuali di momenti vissuti e trascurati da Google Street View, De Keyser produce un archivio esteticamente coerente, ma inquietante. Il sogno che ha messo in scena, a chi appartiene? Non ci appartiene, sembrano commentare le persone. È verosimile, e forse è proprio questa ambiguità³ a renderlo perturbante. Creato al tavolino, stavolta da un esploratore di sogni artificiali. Perché tanto fastidio?

Nel paragrafo successivo ci interroghiamo su questo spaesamento visivo, e sulla distanza che separa l’umano dal quasi-umano. Sul fatto che la riconosciamo, ma potremmo anche non farlo.

5. *Ai to Eye*: macchine sognatrici e allucinazioni

Le macchine non vedono: sono addestrate a processare immagini secondo logiche algoritmiche, statistiche, cumulative. Operano sul codice visivo traducendolo in forma quantitativa, compatibile con il processore. Non possiedono comprensione autonoma, né criteri interni per distinguere il vero dal falso, il rilevante dall’irrilevante. Tutto ciò che dà senso alla cultura umana – valori, credenze, priorità, linguaggi, umorismo – deve essere fornito e codificato dall’esterno. Se gli input sono parziali o stereotipati, anche le visioni artificiali e derivate, lo saranno.

³ Emblematico l’uso inizialmente non dichiarato dell’IA nel caso *The Electrician* (<https://www.eldagsen.com>).

Verosimili ma disturbanti: le immagini prodotte dall'IA, pur nella loro somiglianza al reale, possono suscitare una reazione inquietante. Noto come effetto “*Uncanny Valley*” (Raymond, 2020), questo disagio – oggetto di studi neuroscientifici – nasce da elementi percepiti come discordanti, e si associa a emozioni negative e comportamenti di evitamento, in particolare verso volti artificiali, robotici (Di Natale *et al.*, 2023), ma non solo. Deriva dal riconoscere qualcosa come “fuori posto”, cosa possibile proprio perché conosciamo bene qual è il “suo” posto. Ma se questo riferimento al noto mancasse – se osservassimo un contesto nuovo – si manifesterebbe ancora? Si trasformerebbe?

Considerate come errori di sistema, le “allucinazioni” visive sono parte integrante del funzionamento dell'IA generativa. L'uso del termine antropomorfo riflette una nostra proiezione: le allucinazioni attribuite al sistema in effetti sono ciò che lo sguardo umano *riconosce* come estraneo, per confronto, perché ha un'idea storicamente e culturalmente situata. Downey (2024) usa a grandi linee questo ragionamento per riprendere, da una prospettiva più umanistica e comprensibile, ciò che paventa lo sviluppo estremo e incontrollabile, non più arginato dall'effetto “*Uncanny Valley*” che può apparirgli così, oggi, una sorta di sentinella ancora disponibile, di riparo dall'artificiale. E per dare sostanza esemplificativa al ragionamento riprende uno dei lavori creativi di un artista, rappresentato da alcune trasformazioni progressive e “allucinate” nella produzione di nuove immagini con una Gan. Il sistema bipartito, grazie a due reti antagoniste, da una parte classifica oggetti visivi (fotografie inserite) in base alle istruzioni ricevute per la catalogazione; dall'altra discrimina la sua stessa classificazione mediante la rete avversaria. Dal suo canto, l'artista otterrà immagini finali di tramonti con occhi (palesamente allucinati, dal punto di vista di chi sa che il sole, al momento, non mostra occhi umani), ma il punto che ci interessa, seguendo Downey, è come si siano originati. Se infatti la macchina non sogna, né pensa se non in funzione di istruzioni ricevute, vuole capire dove e come possa ottenere quegli esiti, cosa accade nella “pancia” della macchina, nella scatola nera. Da una progressiva catalogazione di immagini ma commettendo via via piccoli impercettibili errori (nella grande mole inserita) di attribuzione; in particolare è la corrispondenza tra concetto simbolico e foto dal riconoscimento meno esplicito e/o ambiguo per la macchina. Così il punto dell'articolo di Downey che qui ci interessa fare emergere è come colmare, o prepararsi a colmare, quella discrasia con il fenomenico che l'avanzare della nostra iperrealità (Baudrillard, 1994) non ci consentirà più di riconoscere come fuori posto. La domanda che pone è inquietante: man mano che queste anomalie si accumulano, con simulazioni sempre più raffinate, saremo ancora in grado di riconoscere l'errore come tale? Riconoscere allucinazioni?

Francesca Guarino

Lo stimolo è interessante. Lo riportiamo al sapere visuale sociologico, per chiederci piuttosto: l'analisi delle immagini del mondo (fotografate o generate) potremo e possiamo davvero operarla seduti al riparo dei nostri pc, con le nostre categorie concettuali? Nelle immagini del fotografo belga, respinte con forza perché palesemente riconosciute nella loro "stranezza" – come potrebbe il futuro essere delineato a partire da istruzioni sul passato? – saremo in grado di riconoscere il riversarsi di cluster visivi stereotipati, uniformanti, che perpetuano sguardi codificati ideologici, ereditati nella programmazione e spia di norme visive trasferite alle tecnologie AI. Qui il rischio di riprodurle e rinforzarle (Buolamwini, 2023; Jääskeläinen *et al.*, 2025) verrebbe contrastato suggerendo di prestare migliore attenzione e magari una formazione critica e attenta all'inclusione. Ma se non abbiamo termini di confronto, come faremo a discriminare e allontanare la banalizzazione statistica sul complesso e contraddittorio dell'umano sempre in divenire?

Conclusioni

Il mondo visivo dell'intelligenza artificiale segna una fase nuova e dirompente della digitalizzazione. La riflessione proposta – necessariamente parziale – si è concentrata su alcune implicazioni sociali legate alla nuova generazione di immagini che simulano la fotografia, pur essendo tecnicamente altro. Se per oltre un secolo e mezzo la fotografia ha alimentato una narrativa centrale nel produrre e rinsaldare un discorso della verità, è proprio questa associazione a tornare oggi sotto i riflettori.

Le numerose riflessioni teoriche sul carattere artefatto, mediato, costruito dell'immagine fotografica sembrano rimaste per lo più confinate in testi accademici specialistici e assorbite nei propri domini disciplinari. A incrinare la reputazione della fotografia come strumento neutro e veritativo – capace di produrre "prove" visive affidabili, storie inequivocabili – è dovuto intervenire lo spettro dell'artificio macchinico?

Nel solco del percorso intrapreso, gli spunti conclusivi si dirigono verso le opportunità che questa domanda lascia sul tappeto.

In prima istanza l'appello a una efficace, accessibile, divulgata esigenza di educazione visiva, come alfabetizzazione al linguaggio delle immagini. Prima ancora di interrogarsi sulle creazioni visive dell'IA come problema o potenzialità, tale prospettiva sollecita a riflettere sul mito – ancora vivo – della verità incarnata (o tradita) nelle immagini fotografiche e mediatriche. La fotografia, a lungo percepita come testimonianza oggettiva, codice senza codice, priva di mediazione, continua a esercitare una forte influenza. È su

questa idea che le immagini artificiali sembrano oggi agire, generando rigetto o fascinazione. Educare lo sguardo significa riconoscere che non esiste una “visione neutra”, che anche lo scatto più realistico è frutto di scelte, filtri, manipolazioni – volontarie o inconsapevoli – all’interno di una trama di condizioni storiche e culturali ritenute sensate. La “macchina della verità” va decostruita; la polisemia dell’immagine colta nella sua ricchezza e nelle sue contraddizioni.

In seconda istanza, una voce più significativa per la disciplina della sociologia visuale e alle sue potenzialità nel contribuire al dibattito sulle trasformazioni in corso. Ciò che oggi definiamo inquietante – uncanny – potrebbe non esserlo più domani. Le reazioni di rigetto verso le immagini artificiali non derivano solo da fattori cognitivi o biologici, ma da una concezione culturalmente situata di ciò che è “normale” e di ciò che è “strano”. È qui che la prospettiva sociologica torna essenziale: ci invita a considerare che l’interpretazione e la comprensione delle immagini – come quella di ogni fenomeno sociale – dipendono dalla relazione dinamica tra individui e contesto, sempre in mutamento. Le contraddizioni e le aporie che caratterizzano una complessità sempre più fuori controllo (Beck, 2023) aprono a modi di vedere nutriti da immaginari artificiali. Questa espressione, che allude a una supposta separazione dal “naturale”, può essere invece l’occasione per esplorare senza barriere preclusive l’intreccio percettivo, le contaminazioni e le stesse ridefinizioni di ciò che riteniamo reale (Zylinska, 2023; Wynants, 2020). Una sensatezza mai data una volta per tutte, mai ristretta a riflessi istintivi, e che proprio l’esplorazione del linguaggio visivo può contribuire a ravvivare. Su questa scia, infine, un dialogo reale, concreto, tra domini disciplinari sarebbe auspicabile.

Le immagini artificialmente intelligenti non sono – per ripetere – fotografie. Possono fingere di esserlo, così come le fotografie possono fingere di essere realtà. Occorre uscire da questo vicolo cieco. Lasciar andare il soldato che cade per innamorarcene di nuovo: non per le certezze delle risposte, ma per le domande che solleva.

Riferimenti bibliografici

- Baudrillard J. (1994). *Simulacri e simulazione*. Milano: Feltrinelli.
Beck U. (2003). *La società del rischio. Verso una seconda modernità*. Roma: Carocci.
Becker H.S. (2007). *I trucchi del mestiere. Come si fa ricerca sociale*. Bologna: Il Mulino.
Colberg J. (2021). *Photography’s neoliberal realism*. London: Mack. Testo disponibile al sito: <https://mackbooks.co.uk> (consultato il ...).
Coleman K., James D. (2021). *Capitalism and the camera. Essays on photography and extraction*. London-New York: Verso. Testo disponibile al sito: <https://www.verso-books.com> (consultato il ...).

Francesca Guarino

- De Keyzer C. (2024). *Putin's dream*. Ghent: Self-published.
- Di Natale A.F., Simonetti M.E., La Rocca S., Bricolo E. (2023). Uncanny valley effect: a qualitative synthesis of empirical research to assess the suitability of using virtual faces in psychological research. *Computers in Human Behavior Reports*, 10. DOI: 10.1016/j.chbr.2023.100288.
- Downey A. (2024). The return of the uncanny: artificial intelligence and estranged futures. *Visual Studies*, 39: 1-10. DOI: 10.1080/1472586X.2024.2406709.
- Eldagsen B. (2023). *Sony World Photography Awards 2023*. Sito personale dell'autore. Disponibile all'indirizzo: <https://www.eldagsen.com/sony-world-photography-awards-2023/> (consultato il 7 dicembre 2024).
- Engelke A. (2023). The falling soldiers. *European Photography. The International Art Magazine for Contemporary Photography and New Media*, 114: 24-25. Disponibile all'indirizzo: <https://equivalence.com/european-photography-114> (consultato il ...).
- Faccioli P., Losacco G. (2010). *Nuovo manuale di sociologia visuale. Dall'analogico al digitale*. Milano: FrancoAngeli.
- Faccioli P., Losacco G. (2018). *Sociologia visuale. Teorie, metodo e ricerca*. Milano: FrancoAngeli.
- Hillnhütter S., Klammer S., Tietjen F., a cura di (2021). *Hybrid photography. Intermedial practices in science and humanities*. New York: Routledge (Routledge History of Photography Series).
- Jääskeläinen P., Sharma N., Pallett H. (2025). Intersectional analysis of visual generative AI: the case of Stable Diffusion. *AI & Society*. DOI: 10.1007/s00146-025-02207-y.
- Jurgenson N. (2019). *The social photo. On photography and social media*. New York: Verso.
- Lacouture J. (2013). *Verso la foto-storia*. Verona: Contrasto.
- Losacco G. (2018). *Sociologia visuale e studi di territorio*. Milano: FrancoAngeli.
- Malighetti R., Molinari A. (2016). *Il metodo e l'antropologia. Il contributo di una scienza inquieta*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Müller-Pohle A. (2024a). Artificially intelligent image world. *European Photography*, 114, vol. 44, Winter 2023/2024. Berlin. Disponibile all'indirizzo: <https://equivalence.com/artificial-intelligence> (consultato il ...).
- Müller-Pohle A. (2024b). *Niépce recoded*. With an essay by Bernd Stiegler and a project description by Andreas Müller-Pohle. Berlin: Equivalence.
- Rafman J. (2009). IMG MGMT: The Nine Eyes of Google Street View. *Art F City*, New York, 12 August 2009.
- Raymond C. (2020). *The photographic uncanny. Photography, homelessness, and homesickness*. Leuven: Leuven University Press.
- Stevenson R. (2024). A photographer created "fake" images of Russia with generative AI. Now he's losing his biggest fans. *ABC News*. Disponibile all'indirizzo: <https://www.abc.net.au/news/2024-12-26/ai-generated-images-photography-trust/104721106> (consultato il ...).
- Susperregui J.M. (2009). *Sombras de la fotografía*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Whelan R. (2002). Proving that Robert Capa's "Falling Soldier" is genuine: a detective story. Disponibile all'indirizzo: <https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/robert-capa-in-love-and-war/47/> (consultato il ...).
- Wynants N., a cura di (2020). *When fact is fiction. Documentary art in the post-truth era*. Amsterdam: Valiz (collana "Antennae – Arts in Society").
- Zylinska J. (2023). *The perception machine. Our photographic future between the eye and AI*. Cambridge (MA)-London: MIT Press.

Francesca Guarino

Fonti visive consultabili (non riprodotte)

Capa R. (1936). *The Falling Soldier (Death of a Loyalist Militiaman)*, International Center of Photography International Center of Photography, <https://www.icp.org/collection/objects/the-falling-soldier-1936>

Immagine 1 - Animazione della fotografia di Robert Capa, *The Falling Soldier* (1936). Video realizzato da Francesca Guarino con Runway Gen-4 AI (24/06/2025), a partire dallo scatto originale. Link diretto: <https://youtu.be/laCtt84hZc0>; L'uso della fotografia originale è a fini accademici e non commerciali.

Immagine 2 - Animazione della fotografia di Robert Capa, *The Falling Soldier* (1936). Video realizzato da Francesca Guarino con Runway Gen-4 AI (24/06/2025), a partire dallo scatto originale. Link diretto: <https://youtu.be/iejlhGw7OhM>; L'uso della fotografia originale è a fini accademici e non commerciali.

Engelke A. (2023). *The Falling Soldiers*. *European Photography*, n. 114: 24-25. Serie generata tramite AI a partire dalla descrizione testuale della foto di Capa. <https://equivalence.com/european-photography-114>

Stevenson R. (2024). *A photographer created 'fake' images of Russia with generative AI. Now he's losing his biggest fans*, ABC News. (articolo con alcune immagini del progetto *Putin's Dream* di Carl De Keyzer. <https://www.abc.net.au/news/2024-12-26/ai-generated-images-photography-trust/104721106>