

“IMMAGINI NON FATTE DA MANO D’UOMO”. SOPRAVVIVENZE E INTERFERENZE DALL’ACHEROPITA ALL’ICONOGRAFIA ALGORITMICA

Serena Dafne Magnani



Stephanus Planck, Ostensione della Veronica,
Mirabilia Urbis Romae, 1489
Roma Biblioteca Hertziana, Dg 450-891, f. 15v



Christie's, post su Twitter, 25 ottobre 2018

Forzati a dialogare nella gabbia tipografica di questa pagina, i due frammenti metanarrativi estrapolati da media agli antipodi, per tempo e circostanza di ecosistemi culturali, sono *parergon* ideale per introdurre la migrazione tra differenti framework storici e teorici di un *revenant* nella grande narrazione della storia dell'arte: il concetto di *acheiropoietos*, “non fatto da mano d'uomo”, che ciclicamente riaffiora in concomitanza di sussulti tecnologici e *turn over* critici di messa in discussione del ruolo e della governabilità del dispositivo delle immagini, e ne sancisce il valore culturale delegando autorialità ed autorevolezza all'operatività creatrice di un'agency esterna, non-umana.

L'incunabolo di Stephanus Planck del 1489 e il post di Twitter della casa d'aste Christie's del 2018 possono essere letti come *mirabilia* sintomatici delle rispettive culture di massa d'appartenenza – la religiosità popolare dei pellegrini del XV secolo che collezionano i cahier dei *Mirabilia Urbis Romae* come souvenir del viaggio di fede, o quella dei

flâneur della Rete alla ricerca dell'ultimo hype di tendenza – e testimoniano, tra continuità e divergenza, la sopravvivenza di liturgie celebrative di oggetti a statuto eccezionale, *non manu-facti*, per i quali si evoca – e invoca – un'agency e operatività altra. La xilografia, pur nell'essenzialità del segno e di un linguaggio popolare, definisce la dinamica del rito dell'ostensione dell'icona acheropita della Veronica dal ciborio della santa in San Pietro¹, racchiudendo gli attori in scena – icona, spazio sacro, collettività – nella contemplazione del Santo Volto, *vera-icon*, catalizzatore prospettico dell'illustrazione e dello sguardo del fedele. È la tappa esiziale di un iter teologico che, come riportato anche da Dante – plausibile testimone storico dell'ostensione dell'icona voluta da Bonifacio VIII in occasione del Giubileo del 1300 – riscatta la richiesta di visibilità del volto divino negata dall'aniconismo veterotestamentario² saziandola nel faccia a faccia al cospetto dell'effigie “autentica” del Figlio: «or fu sì fatta la sembianza vostra?»³.

Altro rito è quello celebrato nella brevità da social network della notizia condivisa dalla casa d'aste Christie's, “tempio” degli scambi economici che, nella complessità dell'attuale ecosistema artistico, transustanziano un'opera in un'icona in base a un'equazione di mercato. Un astuto paratesto di storytelling⁴ virale consacra *Portrait of Edmond de Belamy* (2018), proposto dal collettivo francese Obvious⁵ con la retorica della *prima immagine* che esuli dall'intenzionalità creativa umana, «*not the product of a human mind*»⁶, autentica e prototipica opera d'arte a firma di un'intelligenza artificiale, consegnandolo ai fasti di una vendita record. Come una reliquia acheropita postmoderna, l'opera intercede l'immaterialità del processo algoritmico e lo rivela in un supporto convenzionalmente rispondente alle aspettative e alla leggibilità da parte dello spettatore. Entrambe le immagini, complice la sospensione dell'incredulità verso la generazione artificiale di un'immagine autentica, condividono il fondamento auratico nel paradigma operativo non-umano come medium di

1 Sull'acheropita della Veronica in San Pietro vedasi G. Wolf, “*Or fu sì fatta la sembianza vostra?*” *Sguardi alla Veronica e alle sue copie artistiche*, in G. Morello, G. Wolf (a cura di), *Il Volto di Cristo*, Electa, Milano 2000, pp.103–14; E. Kuryluk, *Veronica and Her Cloth: History, Symbolism, and Structure of a “True” Image*, Blackwell Publishing, Cambridge, MA 1991.

2 Per un'approfondita disamina delle metafore di volto e visualità nell'Antico Testamento vedasi U. Volli, *Invisibile, espressivo e necessario: metafore del volto divino nella Bibbia ebraica*, in “Lexia” 37-38,,pp. 557-583.

3 Dante, *Paradiso*, XXXI, 100-108.

4 L'opera è stata venduta all'asta di Christie's, «the first auction house to offer a work of art created by an algorithm», del 23 ottobre 2018, per un valore di 432.500 dollari, 45 volte la stima iniziale. Alcuni esempi dell'eco mediatico: <https://www.artribune.com/dal-mondo/2018/08/christies-asta-ritratto-intelligenza-artificiale/>; <https://www.nytimes.com/2018/10/25/arts/design/ai-art-sold-christies.html>; <https://time.com/5357221/obvious-artificial-intelligence-art/>. Vedasi anche il confronto, sempre sulle pagine di Art Tribune, tra A. Lerda e D. Quaranta: <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2018/11/versus-andrea-lerda-domenico-quaranta/>. Per un approccio critico ai nodi “etici” ed artistici dell'operazione vedasi J.L. Stephensen, *Towards a Philosophy of Post-Creative Practices? Reading Obvious' “Portrait of Edmond de Belamy”*, *Politics of the Machine*, Beirut 2019, pp. 21–30; D. Grba, *Brittle Opacity: Ambiguities of the Creative AI*, xCoAx, 9th Conference on Computation, Communication, Aesthetics & X, 2021; *Deep Else: A Critical Framework for AI Art*, Digital, 2022, pp.1-32.

5 <https://medium.com/@hello.obvious/ai-the-rise-of-a-new-art-movement-f6efe0a51f2e>

6 <https://www.christies.com/features/A-collaboration-between-two-artists-one-human-one-a-machine-9332-1.aspx>

disvelamento di ciò che è radicalmente invisibile, che sia il divino dell'icona o il tecnologico *absconditus* nei *black boxes* algoritmici.

A partire da questo contrappunto visivo, seguendo le suggestioni della *travelling theory*⁷ di Said, è possibile provare a indagare il ciclo di emersione, circolazione, trapianto e innesto ibridante del concetto di acheropita come *Nachleben*, comprendendo le modalità con cui le prassi di accettazione o resistenza riconfigurano l'assetto originale, ne potenziano o annichiliscono il portato concettuale, muovendosi diacronicamente dal contesto critico della "questione delle immagini" bizantina⁸ all'ossessione contemporanea per le "immagini tecniche"⁹ prodotte dal dominante *assemblage* tecnico-algoritmico di *machine vision* e *machine learning*.

L'acheropita come medium

Eccezionale *dispositivo di visibilità*, l'immagine acheropita è etimologicamente plasmata dall'aggettivo greco *χειροποίητος*, documentato in area greco-bizantina fin dal I secolo e indicante, senza accezione dispregiativa, l'esecuzione manuale, in particolar modo quella operata dagli artisti. A partire dal IV secolo, il sempre più evidente *pictorial turn* intrapreso dal cristianesimo ha comportato una rimediazione linguistica: se la matrice umana – *cheiropoieta* – delle immagini inquinava le pratiche culturali con il sospetto dell'idolatria, incorrendo nell'effrazione dello specifico divieto veterotestamentario, si rendeva necessaria, per respingere le obiezioni iconofobe, la costruzione dell'antitetico *ἀχειροποίητος*, "non fatto da mano d'uomo".

L'invenzione linguistica e materiale dell'*acheropita*, nella simbiosi di concetto e oggetto, identifica immagini non connesse all'intermediazione della *techné* artistica bensì ad un processo "altro", non-umano, che ri-media e riattualizza nel dispositivo dell'immagine il miracolo stesso dell'Incarnazione.

La proliferazione, tra il VI e il VII secolo⁸, di testimonianze documentarie relative a immagini ritenute "non fatte da mano d'uomo", una co-costruzione di narrazioni e oggetti dallo statuto eccezionale, ottenuti come impronta diretta, meccanica o miracolosa, istituisce l'acheropita come «mito fondatore e anello mancante»⁹ dell'immagine sacra cristiana. La concomitanza stessa tra la comparsa letteraria delle acheropite e l'intensificarsi di un discorso critico sulle immagini, che vede il suo apice nella *vexata quaestio* tra le posizioni

7 Per un'esplicitazione del concetto di "travelling theory" come studio delle modalità di «transplantation, transference, circulation, and commerce of theories and ideas», vedasi E. W. Said, *The World, the Text and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge 1983, pp. 226-247.

8 Per una ricognizione della questione delle immagini bizantine vedasi in particolare E. Kitzinger, *Il culto delle immagini*, Meltemi, Milano 2018; H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo medioevo*, Carocci, Roma 2008; M. J. Mondzain, *Immagine Icona Economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*, Jaca Book, Milano 2006; G. Lingua, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, Edizioni Medusa, Milano 2006. Per il concetto di "immagini tecniche" vedasi V. Flusser, *Immagine. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*, Fazi editore, Roma 2009.

9 G. Lingua, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, Edizioni Medusa, Milano 2006, p. 57.

iconodule e iconoclaste dibattute nei concili ecumenici di Hieria (754 d.C.) e di Nicea II (787 d.C.), non è assolutamente neutra ma ne costituisce argomentazione consustanziale¹⁰.

Detenere il controllo delle immagini, tracciando un confine ideologico tra ortodossia ed eresia rappresenta, in una circostanza storica di prolungata e radicale crisi – «le convulsioni profonde che hanno messo alla prova l'impero bizantino, il suo stato, la sua chiesa e la sua società»¹¹ tra il VII e il IX secolo – un puro strumento di natura politica, capace di rifondare simbolicamente l'autorità del potere temporale. Ed è in quest'ottica che l'*invenio* dell'acheropita acquista uno straordinario ruolo teorico di *dispositivo*, nell'accezione di Foucault: è in primo luogo una metafora strumentale all'economia¹² e legittimazione delle immagini, per la quale si investe uno sforzo totalizzante anche di riscrittura a posteriori delle fonti storiche, innestando integrazioni iconiche su narrazioni preesistenti, diametralmente opposto al marginale interesse per l'effettivo riscontro materiale di tali oggetti, relegato alle attese del culto.

È necessario e sufficiente postulare che sussistano immagini prototipiche *non fatte da mano d'uomo*, «segno di un consenso della divinità al criterio di similitudine»¹³ – volontà attuata in maniera esponenziale da parte di Dio nella creazione dell'uomo plasmato «a sua immagine e somiglianza», incarnata nel *farsi-uomo* nella figura del Cristo, e portata ad evidenza nel *farsi-immagine* del figlio tramite il dispositivo dell'icona acheropita – perché sia possibile autenticare in maniera consustanziale la processione delle copie e di tutte le immagini a venire.

In un unico costrutto teorico viene legittimata la valenza dell'immagine sacra come *medium* tra il fedele e Dio, superando l'ormai anacronistica posizione di un "Dio geloso"¹⁴ delle immagini e lo stigma della *hybris* umana che, nel tentativo di circoscrivere l'incircoscivibile tramite immagini, imitava il gesto del creatore rivolgendosi idolatricamente la venerazione verso sé stesso e la propria *techné*.

Come sottolinea Graziano Lingua, si fa avanti la convinzione che l'immagine non serva soltanto a trasmettere un messaggio, ma, parafrasando McLuhan, che il messaggio dell'icona sia il medium stesso che la rende possibile¹⁵.

Questa valenza di *medium* pare significativa, esulando dal contesto del dibattito teologico bizantino, per la sua traducibilità nel framework teorico della *visual culture* digitale.

L'acheropita, all'interno di uno specifico *apparato* culturale, ne costituisce un'*interfaccia* relazionale di comunicazione (*transitus*), un dispositivo di visualizzazione (*display*) che

10 Risulta particolarmente significativo che le immagini acheropite vengano utilizzate come prova cardine nell'argomentazione di entrambe le posizioni iconodule e iconoclaste: vedasi in particolare E. Brunet, *Le icone acheropite a Nicea II e nei Libri Carolini*, in A. Monaci Castagno (a cura di), *Sacre impronte e oggetti "non fatti da mano d'uomo" nelle religioni*, Atti del Convegno internazionale, Torino, 18-20 maggio 2010, Edizioni dall'Orso, Torino 2011.

11 H. Glykatzi-Ahrweiler, *L'Idéologie politique de l'empire byzantin*, PUF, Parigi 1975, p. 25.

12 Cfr. G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Milano 2006, p. 7.

13 M. J. Mondzain, *Immagine Icona Economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*, Jaca Book, Milano 2006, p. 248.

14 Esodo 20, 4-5.

15 G. Lingua, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, Edizioni Medusa, Milano 2006, p. 56.

afferisce ad un regime di visibilità non pertinente al campo dell'esperienza umana, ed una *matrice, dispositivo di proliferazione e generazione* di ulteriori immagini, che rivoluziona radicalmente la questione del rapporto tra *originale e copia*¹⁶.

Il *supporto* di iscrizione è spesso “infrasoftware”¹⁷ – veli, tessuti, sudari, materiali “passivi” e diafani, atti ad annullarsi, rimodellandosi in immagine nell'azzeramento delle distanze del calco – e quasi indifferente.

Possiede *agency*, condividendo con le reliquie una natura operativa, esplicitata in una ricca tradizione di conversioni, miracolose guarigioni, intermediazione durante conflitti o epidemie. L'affermazione di una sua identità separata dall'immagine tradizionale, escamotage obbligatorio per evitare l'impasse idolatrico, può anche essere letta, nella specifica dimensione performativa, come *operative image*¹⁸ nell'accezione di Farocki: non una traccia iconica informativa – come si potrebbe pretendere di fare il ritratto di un Dio, e descriverne verosimilmente il volto? – ma “frame” operativo della messa in atto del dogma dell'incarnazione.

Ancora, l'acheropita non esaurisce il suo portato in una posizione liminale tra *image* e *picture*, ma si evolve nelle rotte temporali e geografiche della sua personale *travelling theory*, da Oriente a Occidente, attraverso una lunga durata culturale che resiste fino al XVII secolo. Una volta persi i contatti materiali con le immagini sacre dell'antichità bizantina, diventate forme fossilizzate o oggetti pesantemente rimaneggiati da un palinsesto di interpolazioni conservative, la cui visibilità è relegata alla dinamica rituale, a distanza, dell'ostensione cultuale, l'acheropita diventa oggetto di rimediazione all'interno del discorso artistico: si innesta all'interno di altre immagini e diventa *metapicture*¹⁹, originando una straordinaria fioritura di seconda generazione. Nel passaggio da “image-icone” a “image-histoire”²⁰ l'a-

16 La relazione tra originale e copia è consustanziale alla genesi stessa dell'acheropita. Attraverso l'impronta del suo volto Cristo concede «non soltanto la matrice di ogni immagine, ma una nozione rinnovata di immagine, condizione necessaria di ogni sua pretesa veritativa perché fondata sull'impronta primigenia, il Figlio di Dio», in E. Brunet, *L'immagine dell'Uomo non fatta da mani d'uomo. Statuto dell'immagine e dell'arte nei racconti d'origine delle acheropite*, Marcianum VI, 2010, pag. 228. A livello agiografico, tutte le principali icone acheropite condividono la facoltà di duplicazione meccanica, per contatto o impressione “fotosensibile” ante litteram.

17 Vedasi la definizione di “infrasoftware”, mediata dal termine duchampiano “inframince”, in E. Grazioli, *Infrasoftware. L'arte contemporanea ai limiti*, postmedia books, Milano 2018.

18 H. Farocki, *Phantom Images*, “Public”, 29, 2004, pp. 13-22. Per “operative image” Farocki intende la gamma di immagini machine-made, fatte «neither to entertain nor to inform [...] images that do not represent an object, but rather are part of an operation». Per un approfondimento sul lavoro di Farocki sullo sguardo operativo delle macchine di visione, in relazione ai temi della sorveglianza e della “soggettiva fantasma” delle “armi intelligenti”, vedasi L. Farinotti, B. Grespi, F. Villa (a cura di), *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, Mimesis, Milano 2017; T. Elsaesser (a cura di), *Harun Farocki Working on the Sightlines*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004; J. Parikka, *Operational Images: From the Visual to the Invisual*, MIT Press, Minneapolis 2023..

19 Per il concetto di *metapicture* come “annidamento” di immagini e media differenti vedasi la definizione di W.J.T. Mitchell in *Picture theory*, University of Chicago Press, Chicago 1994, pp. 35-82. Per la trattazione di alcuni casi pittorici significativi di metapictures di immagini acheropite vedasi L. Stagno, *Embedding Byzantine Icons in Post-Tridentine and Baroque Splendor. Reception and Celebration of Eastern Cult Images in the Republic of Genoa in 16th-18th century*, in “Ikon. Journal of iconographic Studies”, 9, 2016, pp. 283-298; L. Stagno, *Circolarità di percorsi tra visioni ed immagini: processi di generazione e reciproca validazione. Apparizioni e acheropite in Età Moderna*, in L. Magnani (a cura di), *Archivio italiano per la storia della pietà n. 29 - Immagine, meditazione, visione Image, méditation, vision*, Roma 2016, pp. 73-96.

20 Cfr. V. Stoichita, *Du visage*, in M. Leone, H. de Riedmatten, V. Stoichita (a cura di), *Il sistema del velo*, Aracne, Roma 2016, p. 199.

cheropita si converte da oggetto di culto – e pertanto marginale all’ambito estetico proprio del linguaggio artistico – a pretesto figurativo di *mise en abyme*²¹ dell’immagine sacra. Al contempo è capace di fondare il ritratto moderno, in una linea di rispecchiamento mistico, di *imitatio Christi*, che va dall’autoritratto di Dürer (1500) fino alle sperimentazioni del medium fotografico di F. Holland Day in *The Seven Words of Christ* (1895-1898).

Il *topos* del sacro volto acheropita, nella duplice accezione di oggetto ed episodio narrativo, si rivela prolifico per esercizi stilistici di *techné* artistica, come emerge dall’ossessione per l’icona del velo della Veronica. La *Veronica - Vera Icon* consente l’esibizione di soluzioni di perizia tecnica come ipotesi di traduzione visiva dello spazio liminale dell’emersione della ierofania: nella messa in scena pittorica della santa che mostra la sacra reliquia della passione, come quelle realizzate da Campin (1428) ed El Greco (1608-1614), o nel protagonismo assoluto della reliquia nei dipinti di Zurbarán (1631-1640).

In una lettura ancora più estremizzata l’incisore Claude Mellan concepisce la perfezione tecnica come *conditio sine qua non* per la trattazione di un soggetto iconografico eccezionale. L’unicità dell’immagine del *Sacro Volto* (1649) viene sublimata dal virtuosismo quasi macchinico performato dall’artista: una linea continua a bulino concepita tecnicamente per «essere unica»²² e irripetibile, che fa emergere dal piano di fondo, nell’alternanza studiatissima di spessori in un avvolgimento spiraliforme, le sembianze di Cristo. L’affermazione in calce alla stampa, «Formatur unicum una - non alter» rimarca inoltre la *coincidentia oppositorum* dell’acheropita: il paradosso di un dio che è l’unico a potersi porre come matrice e copia, a performare un’operazione *grafico-agrafica*²³ che, per analogia, soltanto un incisore potrebbe comprendere dal profondo della sua esperienza e simulare tecnicamente.

Il percorso dell’acheropita si conclude allora nel momento dell’esaltazione radicale della *techné* artistica, diametralmente opposta alla originaria epurazione dell’impronta manuale.

Perché la complessità di questa configurazione mediale sia possibile, va dunque espunto all’origine l’esecutore umano: *metaforicamente e fideisticamente*, assumendo come assodata la veridicità dell’origine delle acheropite, e *tecnicamente*, rimuovendo dall’oggetto stesso i connotati dell’immagine artistica tradizionale *manufact*; *dis-umanizzare* la manualità, meccanicizzando quanto più possibile la prassi generativa dell’immagine fino a incorporarla in un’entità/alterità non umana.

Nella prefazione alla traduzione francese del *Manuale di pittura del monte Athos*, Adolphe Didron, mediatore culturale della teoria dell’icona bizantina nella Francia del XIX secolo, paragona il *modus operandi* del pittore di icone a un’esecuzione obbediente ai dettami di

21 L’espressione “*mise en abyme*” è stata coniata da André Gide nel suo *Diario* (1893), e fa specificamente riferimento al tema della “pittura nella pittura”. Vedasi V. Stoichita, *L’invenzione del quadro. Arte, artefici e artefici nella pittura europea*, il Saggiatore, Milano 1998, nota 18, p. 289.

22 Vedasi I. Lavin, *Il volto santo di Claude Mellan: ostendatque etiam quam occultat*, in C. L. Frommel, G. Wolf, *L’immagine di Cristo dall’Acheropita alla mano d’artista: dal tardo Medioevo all’età barocca*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2006, pp. 449-477.

23 Cfr. G. Didi-Huberman, *Davanti all’immagine, Domanda posta ai fini di una storia dell’arte*, Mimesis, Milano 2016, p. 241.

un istinto superiore, «come una rondine il suo nido, un'ape il suo favo»²⁴ : un allineamento operativo e automatizzato alle regole codificate dalla coscienza collettiva – l'*assemblage* teologico, patristico, ecclesiastico – a cui appartiene. Un pittore algoritmico, si potrebbe dire, che, sulla base delle istruzioni predisposte dal suo programmatore, converte in output visivo l'invisibile input di partenza.

È proprio partendo da questa suggestione evocativa, da questo storicizzato caso di artificiosa e artificiale esclusione e riconversione “algoritmica” dell'umano nel loop della produzione delle immagini, che possiamo provare a misurare e confrontarci con il contesto contemporaneo dell'esaltazione retorica delle potenzialità creative dell'intelligenza artificiale applicata al discorso artistico.

L'immagine algoritmicamente generata potrebbe essere definita allora, nel gioco di risonanze tra passato e presente, come incarnazione visibile e letteralmente *non manu facta* di una alterità processuale non circoscrivibile nell'esperienza umana, e per questo tradotta in un *a immagine e somiglianza* adeguato al suo regime percettivo.

Dall'agency divina a quella algoritmica: il volto come luogo dello sguardo digitale

L'integrazione nell'orizzonte della *visual culture* contemporanea del regime plurale di immagini ottenute tramite algoritmi generativi ha subito una esponenziale accelerazione con l'avvento delle *Convolutional Neural Networks* (CNN, 2014) e soprattutto con la messa a punto dei sistemi di *Generative Adversarial Networks* (GAN, 2014). La disponibilità di uno strumento pervasivo, capace di operare *con e sulle* immagini a un livello quantitativo di controllo non-umano, ha rimesso in discussione la questione dell'economia delle immagini inserendo nello scenario l'intelligenza artificiale come nuovo interlocutore dialettico. La fecondità delle questioni sollevate – *creatività, autorialità, agency* – pur inserendosi in un discorso critico interdisciplinare di decostruzione della prospettiva antropocentrica dei regimi visivi, già teorizzata dai dettami critici di un *non-human turn*²⁵ e parcellizzata in una pluralità di sguardi *altri* tali da riassemblare l'ecosistema umano/non umano in un'ottica inclusiva²⁶, assume ancora una volta come parole d'ordine le categorie convenzionali del discorso artistico.

24 Cfr. H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo medioevo*, Carocci, Roma 2008 pp. 34-35. Il manuale, compilato dal Monaco Dionigi di Furni alla fine del secolo XVIII, va inteso come compendio di una tradizione pittorica storicizzata di fronte ai primi sintomi della crisi, e non, come erroneamente ritenuto da Didron, un autentico originale tardo bizantino.

25 Secondo Richard Grusin, il *nonhuman turn* va inteso come dispositivo capace di «decentering the human in favor of a turn toward and concern for the nonhuman, understood variously in terms of animals, affectivity, bodies, organic and geophysical systems, materiality, or technologies», in R. Grusin (a cura di), *The Nonhuman Turn*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015, p. VII. Vedasi anche J. Zilinska, *Nonhuman Photography*, The MIT Press, Cambridge 2017; R. Negarestani, *The Labor of the Inhuman, Part I: Human; Part II: The Inhuman*, “e-flux Journal”, 53-54, febbraio-marzo 2014.

26 Vedasi B. Latour, *Reassembling the Social – An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford Univer-

Paradossalmente l'epicentro delle attenzioni e delle ossessioni, con una prepotenza quasi atavica, è, come per l'icona, il volto umano: luogo d'elezione e intersezione tra lo sguardo dello spettatore e la "visione senza sguardo" performata dai dispositivi tecnologici, preconizzata con lucida intuizione da Paul Virilio²⁷. Se già per Benjamin l'esperienza dell'aura non poteva essere disgiunta da una sostanziale attitudine antropocentrica, per cui «avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare», l'attuale configurazione quasi culturale e densa di retorica tecno-animista²⁸ della tecnologia sembra consegnarle metaforicamente «il potere di alzare gli occhi su di noi»²⁹.

Si potrebbe allora evocare, approfittando del filo conduttore di un reset digitale della funzione dell'acheropita, l'istanza di un postmoderno *faccia a faccia*³⁰ mistico: un confronto con l'alterità macchinica nella reciprocità dialettica di un sistema di sguardi.

Il medium di questa relazione coinciderà allora, nuovamente, con lo strumento e luogo principe della fenomenologia dell'*altro*: il volto-sguardo, tramite iconico culturalmente connotato in maniera densissima³¹ e propriamente antropica che «ci chiama in causa, ci riguarda»³² e contemporaneamente crea un rapporto dialettico con il mondo.

È estremamente significativo notare come il dispiegamento di investimenti economici nelle ricerche di *machine vision* muova specularmente nella stessa direzione, perseguendo una messa a fuoco performativa del suo sguardo *altro* attraverso il perfezionamento delle tecniche di riconoscimento facciale. Un riconoscimento che ovviamente esclude l'epifania di un rispecchiamento nell'*altro* o di una *kenosis* di fronte all'Assolutamente Altro, ma coincide con un delicato campo di interessi plurali di governabilità politico-economica di peso globale³³.

L'apparato ubiquo e performante della ricognizione facciale è oggi paradossalmente *Pantocrator* e *Pantepoptes* quanto lo sguardo del volto del Signore delle icone acheropite: all'aspettativa salvifica dello sguardo onnivegente, celebrato da Nicola Cusano³⁴ come

sity Press, Oxford 2005; R. Braidotti, *The Posthuman*, Polity, Cambridge 2013; D. Haraway, *Staying with the Trouble (Experimental Futures): Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press Books, Durham 2016.

27 P. Virilio, *La macchina che vede*, Sugarco Edizioni, Milano 1989.

28 Cfr. Emanuele Arielli, *Techno-Animism and the Pygmalion Effect*, in L. Manovich, E. Arielli (a cura di), *Artificial Aesthetics: A Critical Guide to AI, Media and Design*, Manovich.net 2021; E. Arielli, L. Manovich, *AI-aesthetics and the Anthropocentric Myth of Creativity*, in "Nodes Journal of Art and Neuroscience", 1,2022, <http://manovich.net/index.php/projects/ai-aesthetics-and-the-anthropocentric-myth-of-creativity>.

29 Cfr. G. Didi-Hubermann, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 80.

30 Per il tema della visione faccia a faccia cfr. M. G. Muzj, "La Veronica" e i temi della visione "faccia a faccia", in L. Frommel, G. Wolf (a cura di), *L'immagine di Cristo. Dall'Acheropita alla mano d'artista: dal tardo medioevo all'età barocca*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2006, pp. 91-116; G. Didi-Hubermann, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, pp. 80-82.

31 Il tema dello sguardo rappresenta uno dei topoi più praticati del discorso storico-critico dell'arte, sul quale va ad aggiungersi oggi il contributo degli studi di antropologia delle immagini, di cui gli approcci di Bredekamp, Belting, Mitchell, Nancy rappresentano solo alcuni degli episodi più recenti.

32 J.L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002, p. 47.

33 Vedasi K. Crawford, *Atlas of Ai. Power, politics and the planetary costs of Artificial Intelligence*, Yale University Press, Londra 2021.

34 N. Cusano, *De Visione Dei*, 1453; cfr. G. Cuzzo, *Raffigurare l'invisibile*, Mimesis, Milano 2012, p. 69.

meccanismo poetico di scambio di visibilità e riconoscimento nell'ambiente definito dallo sguardo divino, si sostituisce il sospetto che non ci siano altre prospettive escatologiche oltre a quelle della sorveglianza³⁵.

Lo sguardo mancato: misunderstanding e bias della machine vision

La “prosopografia” delle tecniche algoritmiche di *facial detection*³⁶ procede, nell'analisi di un volto, ad estrapolare una sintesi di dati e attributi descrittivi, capace di individuare singolarità e appartenenza ad una categoria. Il *modus operandi* non si discosta potenzialmente dall'esercizio di indessicalità dell'icona, costruita per sottrazione e scarificazione di tratti, una “corporeità sottilizzata”³⁷ dove sopravvive solo quanto essenziale per evocare non tanto una somiglianza quanto un identitario effetto di realtà – l'*eikonismos* o *effictio* della retorica polibiana³⁸.

L'operazione digitale diventa però estremamente critica nel momento in cui l'apparente autonomia della macchina si muove, nella ricognizione facciale, in uno spazio di ontologie descrittive umanamente perimetrato – il *supervised learning* – e come tale contaminabile da potenziali e pericolosi *bias* cognitivi³⁹.

La cristallizzazione di formule e *labels* all'interno dei corpora di dati su cui si basa l'economia del machine learning genera di conseguenza una cecità selettiva nello sguardo della macchina.

È questo l'oggetto d'attenzione di una pluralità di operazioni artistiche che impugnano il margine di fallibilità ostentandolo come un palladio contro gli eccessi fideistici riposti nell'intelligenza artificiale. Sposandone le tattiche o depistando dall'interno le processualità – *divenendo macchina* o smantellandola – gli artisti denunciano il pericolo di una fissità di formule archetipe nel sistema. L'installazione *Neither Fate nor Coincidence* (2018) di Nushin Isabelle Yazdani⁴⁰ traslittera i seminali tentativi di indagine algoritmica sulla predicibilità della devianza criminale⁴¹, pericolosamente in grado di resuscitare, in un'ottica distopica, un'antropologia di stampo lombrosiano volta al controllo sociale di massa.

35 Per la definizione di “capitalismo della sorveglianza” vedasi S. Zuboff, *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*, Luiss University Press, Milano 2019.

36 Cfr D. Leers, T. Fish, *Mirror with a memory. Photography, surveillance and Artificial Intelligence*, Carnegie Museum of Art, Pittsburg 2020.

37 S. Ronchey, *La morte-in-vita negli occhi. In margine a décrire et peindre*, in “Rivista di Storia e Letteratura Religiosa”, 45, 2009, p. 176.

38 Vedasi M. Bacci, *L'invenzione della memoria del volto di Cristo: fra iconografia e letteratura prosopografica prima e dopo l'iconoclastia*, in *Medioevo: immagine e memoria*. Atti del convegno internazionale di Studi, Parma, 23 settembre 2008, A.C. Quintavalle editore, Milano 2009, pp. 93-108.

39 Vedasi anche F. Offert, P. Bell, *Perceptual Bias and Technical Metapictures: Critical Machine Vision as a Humanities Challenge*, “AI & SOCIETY”, 36, 2021, pp. 1133-1144.

40 <http://www.aiartonline.com/community/nushin-isabelle-yazdani/>; <https://mlart.co/item/generative-images-of-convicts-using-a-gan>

41 Vedasi M. Caldwell, J.T.A. Andrews, T. Tanayet *al.*, *AI-enabled future crime*, “Crime Science”, 9, 2020;

In *They Took the Faces from the Accused and the Dead...* (2020) Trevor Paglen indaga la doppia violazione, di etica e privacy, insita nella circuitazione delle fotografie criminali del database dell'American National Standard Institute come training di apprendimento, sovrascrivendo ai soggetti ritratti i descrittori indice della loro colpa.

Ancora, Joy Buolamwini con *AI, Ain't I a Woman?* (2018) rivolge un'accurata preghiera allo sguardo pervasivo ma selettivo dell'AI, denunciando la violenza dell'impatto del *misunderstanding* algoritmico razziale e di genere nei confronti delle icone della cultura afroamericana⁴².

E se una certa linea di ricerca tecno-positivista vorrebbe assegnare all'AI il potere di desumere, con il suo sguardo, anche l'orientamento di genere⁴³, l'unica possibilità è, come per quello di Medusa, di ritorcerlo contro l'apparato stesso.

Le maschere di Zach Blas in *Facial Weaponization Suite* (2012-2014)⁴⁴ sussumono aggregazioni algoritmiche di dati biometrici collettivi per costruire anti-icone che funzionino da deterrente alla leggibilità macchinica del volto: paradossalmente la posizione prospettica nella triangolazione del darsi reciproco tra fedele, icona, sguardo divino incarnato, si capovolge in un ritrarsi, velarsi e negarsi del soggetto umano.

Archetipi inesistenti: icone virtuali

In questo palinsesto di suggestioni e oscillazioni estetico-operative, l'artista può in maniera antitetica rigettare la debolezza critica dell'intelligenza artificiale e cavalcarne a scopo narrativo l'elevato livello di sofisticazione tecnico raggiunto attraverso la messa a punto del deep learning su dataset di immagini di scala esponenziale. Un repertorio reso particolarmente denso grazie all'abbondante autoreferenzialità della «condizione selfmediale»⁴⁵ della produzione iconica contemporanea, che ha contribuito, in maniera consensuale o involontaria, a costruire un immenso database su cui testare in via prioritaria la voracità di dati che implementa l'apprendimento dell'intelligenza artificiale.

per una lettura interdisciplinare sull'applicazione dell'AI in campo legislativo e forense vedasi H. C. King, N. Aggarwal, M. Taddeo, L. Floridi, *Artificial Intelligence Crime: An Interdisciplinary Analysis of Foreseeable Threats and Solutions*, "Science and Engineering Ethics", 26, 2018.

42 Vedasi anche S. Noble, *Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism*, NYUP, New York 2018; M. Broussard, *Artificial Unintelligence: How Computers Misunderstand the World*, MIT Press, Cambridge, MA 2018.

43 Y. Wang, M. Kosinski, *Deep Neural Networks are More Accurate than Humans at Detecting Sexual Orientation from Facial Images*, "Journal of Personality and Social Psychology", 114(2), 2018, pp. 246-257; a confronto vedasi l'analisi critica di A. Campolo, K. Crawford, *Enchanted Determinism: Power without Responsibility*, "Artificial Intelligence, Engaging Science, Technology, and Society", 6, 2020, pp. 1-19.

44 <https://zachblas.info/works/facial-weaponization-suite/>

45 Vedasi anche B. Grespi, L. Malavasi, *Dalla parte delle immagini. Temi di cultura visuale*, McGraw-Hill, Milano 2018, pp. 202-207.

L'algoritmo StyleGAN usato da Philip Wang è demiurgo di volti perfettamente plausibili, a immagine e somiglianza dell'interlocutore umano, come testimoniato dall'infinita palingenesi di individui inesistenti visibili su ⁴⁶<https://this-person-does-not-exist.com/en>⁴⁷(2018-in corso).

Lo stesso esercizio algoritmico generativo si trasferisce dalla rete alla materialità celebrativa dell'installazione di Lynn Hershmann Leeson, *Missing Person* (2022) per la Biennale Arte di Venezia 2022, acquistando una dimensione di tassellazione parietale che riveste il padiglione dell'Arsenale dedicatole, in bilico tra galleria di ex voto digitali e monumento alle identità sospese e disperse in questa generazione artificiale.

Nella stessa linea di ri-soggettivazione dei "soliti ignoti" digitali si situa il tentativo di dargli voce e profondità con un esercizio di *hypothiposis* digitale combinata, tra immagine e narrazione, di *Humans of AI* (2020) di Lisha Li⁴⁸.

Il rendering condiviso da tutti questi avatar è quasi impeccabile, sono sottili le stonature che facciano subodorare la latente simulazione, grazie alla complessità di parametri coinvolti nella determinazione macchinica di cosa costituisca la natura singolare di un volto, il numero elevato di variabili che confluiscono a generare la vividezza dell'individualità e non la sfuocatura della predizione statistica.

Una qualità sorprendente di effetto di realtà che ricorre anche nel virale progetto di restituzione di fisionomie fotografiche a personaggi storici operata da Bas Uterwijk utilizzando Artbreeder.

La sua *AI Face of Jesus* (2021) è prevedibilmente icona dall'istantanea viralità⁴⁹. Artatamente manipolata dal suo designer, la «teo-prosopopea acheropita digitale»⁵⁰ di Uterwijk sblocca la fissità delle icone prototipiche attualizzando esteticamente l'effetto di presenza e la vividezza che contraddistingueva la ritrattistica "tutta sguardo" delle pitture di Al Fayyum, e riconsegna al volto di Cristo sembianze filologicamente plausibili⁵¹. Il software ricombina una superfetazione delle varie declinazioni del topos pittorico del sacro volto, una somma di iconografie differenti ma tra loro imparentate, tentativo di risposta all'aporia di fonti testuali sulla sua fisionomia, e perfeziona tecnicamente l'idea di un ritratto composito - tanto più teologicamente corretto nel caso di un volto che già di per sé, dogmaticamente, si offre come immagine composita della trinità - capace di incarnare l'ineffabilità di un "tipo", come nelle seminali sperimentazioni fotografiche di Galton⁵². Se poi, ad un certo cronico e stigmatizzato *whitewashing* iconografico si sostituisce una maggior accuratezza

46 Codice e dataset di training opensource reperibili via <https://this-person-does-not-exist.com/algorithm/en>.

47 Vedasi anche l'esperimento <https://www.whichfaceisreal.com/index.php>, concepito come "Turing test" di disvelamento di volti artificiali

48 <http://www.aiartonline.com/highlights-2020/lisha-li-vladimir-glazachev-dzmitry-pletnikau-eric-liu-jessica-hu/>

49 <https://www.basuterwijk.com/image/I0000sRHOTXFMtjA>; <https://www.patheos.com/blogs/religion-prof/2020/07/jesus-according-to-ai.html>; <https://www.irishcatholic.com/ai-generated-image-of-jesus-goes-viral/>

50 M. Leone, *I volti paradossali delle religioni*, in "E/C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici", XIV, 30, 2020.

51 Per un excursus storico tra fonti e iconografia sull'ipotetica natura fisiognomica del Cristo vedasi J. E. Taylor, *What Did Jesus Look Like?*, Bloomsbury T&T Clark, Londra 2018.

52 F. Galton, *Composite Portraits, Made by Combining Those of Many Different Persons into a Single Resultant Figure*, "Journal of the Anthropological Institute", 8, 1879, pp. 132-44.

di verosimiglianza storica, si comprende la rapidità con cui operazioni simili portino a sensazionalizzare l'AI come mediatrice di visibilità di desideri impossibili dell'umanità.

Ma è sufficiente che l'*intelligere umano* occulto che, secondo Floridi, controlla l'*agere* artificiale, cambi alcuni minimi parametri della geografia e dell'economia d'azione algoritmica, per poter assistere all'affioramento di ulteriori gemmazioni di comportamenti archetipici.

Alla luminosità di una teofania in piena foto-somiglianza si può sostituire l'inquietudine delle aspettative sullo sguardo dell'altro, relegando la posizione dell'artista a quella di testimone apparentemente distaccato di una confusa meditazione macchinica di cosa sia l'immagine dell'uomo.

C'è un fugace momento in cui, colti nella loro costruzione in fieri, e non come isolati frammenti scelti, i volti dei *Portraits Of Imaginary People* (2015-in corso) di Mike Tyka⁵³ acquistano una perversa fascinazione ipnotica, e ci si ritrovi fermi ad osservarne lo stato transitorio, in attesa di un farsi-immagine di cui non si riesce ad intuire l'esito finale.

La soglia di interesse artistico dell'intervento di Tyka si consuma esattamente nella brevità dell'istante in cui la rete neurale, nella generazione spontanea di un simulacro di volto, si trova sospeso nella valutazione interpretativa della texture dell'immagine – tecnicamente, l'impasse predittivo definito “mode-collapse” – e sembra indugiare nell'inquadramento di occhi e orifizi all'interno dell'erudizione statistico-computazionale che possiede di “cosa sia una faccia”, finendo per scompagnarne l'abbozzo anatomico. E contemporaneamente sbaglia lo spettatore, portato ad attribuire animisticamente il regime umano del dubbio a un qualcosa che afferisce esclusivamente al riassetto computazionale di una serie di iterazioni di predicibilità numeriche della texture.

Icone autonome: la creatività dello sguardo macchinico

Mario Klingemann – *resident artist* della fucina di talenti dell'intelligenza artificiale sotto l'egida del dipartimento di ricerca di Google – possiede invece il talento di un falsario medievale di reliquie, occultando dietro le sembianze di un'apparente autoipoiesi creativa della macchina il suo intervento di programmatore. Si tratta di perimetrare in confini artificiali ben definiti i territori d'azione algoritmica: in questo modo, imperturbabile e *absconditus* dietro lo schermo opaco della complessità processuale, Klingemann converte le reti neurali GAN in strumenti di epifanie mirate. L'artista si fa conduttore di un training neurale testato su materiali non neutri, e tiene ben saldo in mano il guinzaglio di controllo: pur mettendo in conto scarti e trazioni riottose dalla sua creatura, ha comunque in mente dove condurla. E quando il dataset di allenamento è l'immagine del corpo umano – ironicamente l'artista allude alla paradossale valenza “didattica” dello sterminato materiale pornografico

⁵³ L'infrastruttura tecnica del funzionamento delle GAN utilizzate nella generazione dei volti del progetto è dettagliatamente illustrata dall'artista via <https://mtyka.github.io/machine/learning/2017/08/09/highres-gan-faces-followup.html>

disponibile su Internet come propedeutico all'insegnamento neurale di *cosa sia un corpo* – la restituzione dello sguardo algoritmico, esito della schermaglia retorica tra la *pars costruens* e la *pars destruens* di generatore e discriminatore⁵⁴ delle GAN, è forzatamente una carneficina digitale, una macelleria di baconiana memoria, effetto volutamente richiamato anche dal titolo del premiato *The Butcher's Son*, 2017. Parafrasando l'appassionata lettura di Deleuze dell'operato di Francis Bacon, l'algoritmo strappa la figura al figurativo⁵⁵, ma in una versione digitalmente anestetizzata e indifferente a ciò che pittoricamente e umanamente questa perdita comporta. Quello che resta della figura umana sono brandelli di tessuto, frammenti anonimi di corpi, pliche di grasso e appendici infirmi di arti, tutti cicatrici superstiti delle specifiche *local features* del corpo umano una volta metabolizzato dall'interpretazione generativa algoritmica.

La predilezione di Klingemann nel far performare agli algoritmi una retorica digitale dell'informe⁵⁶ trova ulteriore compiacimento nelle serie di opere che scelgono come campo d'azione il volto (*Superficial Beauty*, 2017; *Memories of the Passerby I*, 2019; *Neural Decay*, 2020) e la dinamica performativa dello sguardo. Nel dispositivo interattivo dell'*Uncanny Mirror* (2019) lo stadio relazionale tra soggetto e ritratto speculare viene compromesso dal *détournement* algoritmico in tempo reale. Rispecchiandosi nello sguardo attivo dell'assemblage di visione macchinica e rielaborazione algoritmica lo spettatore assiste e co-produce la genesi di un *altro da sé*, un perturbante montaggio dell'impronta del suo personale flusso di dati visivi e della memoria dei tratti di tutti i precedenti utenti. L'incontro sotto il raggio della visione digitale alimenta il database e ne condiziona i successivi cicli di apprendimento, iscrivendo in un continuo concatenamento di impressioni una palingenesi di fisionomie dell'alterità.

La costante pratica di sovrimpressionazione portata a sistema da Klingemann, sia come formula stilistica – quasi un “bizantinismo” – propria dell'estetica neurale, sia come implicazione della logica del database nella costruzione dell'immagine algoritmica, introduce l'ennesima declinazione del concetto del “a immagine e somiglianza”, che assume i connotati del suo dio-programmatore, di cui accoglie anche l'orientamento culturale dello sguardo.

Anche per lo sviluppatore Terence Broad⁵⁷ le reti generative neurali offrono la possibilità di una teratologia algoritmica come in *Teratome* (2020): l'antagonismo tra reti neurali ricostruisce “geneticamente” nello spazio latente una sovrascrizione di antropomorfismo e deformazione; in *Disembodied gaze* (2020) è soltanto uno sguardo dematerializzato a sopravvivere alla tensione e alla fluttuazione del tentativo di emersione della figurazione.

54 Per il framework operativo delle GAN vedasi I. Goodfellow *et al.*, *Generative Adversarial Net* in Z. Ghahramani, M. Welling, C. Cortes, N. D. Lawrence, K. Q. Weinberger (a cura di), *Advances in Neural Information Processing Systems 27*, Curran Associates, New York 2014, pp. 2672-2680.

55 Vedasi G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2004.

56 Per il concetto artistico di informe vedasi A. D'Ammando, M. Spadoni, *Lecture dell'informe. Rosalind Krauss e Georges Didi-Hubermann*, Lithos, Roma 2014; vedasi anche, in merito alla ricorrente estetica allucinatoria relativa all'utilizzo artistico delle GAN, A. Somaini, *On the Altered States of Machine Vision: Trevor Paglen, Hito Steyerl, Grégory Chatonsky*, “AN-ICON. Studies in Environmental Images”, 1, 2022.

57 T. Broad, F. Fol Leymarie, M. Grierson, *Network Bending: Expressive Manipulation of Deep Generative Models*, 2021, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2005.12420>.

Analogamente Theresa Reimann-Dubbers, in *A(I.)Messianic Window* (2017) cerca di convogliare la generazione algoritmica di immagini in un'argomentazione delle interferenze culturali operate dalle infrastrutture che definiscono il campo dell'intelligenza artificiale. Sceglie dunque di sottoporre all'analisi di un sistema DCGAN (Deep Convolutional Generative Adversarial Network) un apparato di 15000 opere artistiche a tema cristologico reperito come dataset via WikiArt, e di interpretare metaforicamente come "testimonianza", depositarie di una rielaborazione neurale del concetto di "Messia", tutte le immagini prodotte dall'iterazione di cicli operativi tra le reti neurali avversarie allenate sul terreno assegnato. Se l'intenzione originaria era quella di denunciare, attraverso la produzione algoritmica di una «oversimplification of human concepts that have evolved to great complexity over time»⁵⁸, il potenziale rischio del transfert di un punto di vista "maggioritario" nel machine learning, tuttavia l'artista incorre in un falso positivo nella sua dimostrazione. L'opera è vincolata ad un duplice condizionamento che ne compromette l'integrità: in primis quello funzionale e generativo, legato alla specificità lapalissiana del dataset di training, e in secondo luogo quello formale. L'esigenza di ricontestualizzare le immagini ottenute in una soluzione espositiva che evoca – anche nel titolo stesso – la forma e la policromia delle vetrate di uno spazio sacro, cornice dunque culturalmente connotata⁵⁹ condiziona ingenuamente a sua volta l'orientamento della lettura dell'opera. Di fronte alla debolezza dell'apporto critico, risulta paradossalmente più interessante l'effetto collaterale dell'emersione di un sistema di sopravvivenze visive nonostante la distanza dalle immagini d'origine: nell'impasto digitale riaffiorano i frammenti artistici ricorsivi della corporeità umana/divina, tracce di una auraticità resistente che si esprime ancora nonostante la corrosione algoritmica.

La scelta di Yuma Kishi di testare algoritmi di *face detection* (*Studies of Collage of Paintings for Humanity*, 2020)⁶⁰ su specifici frammenti dell'iconografia religiosa del cattolicesimo post tridentino rinnova una certa fascinazione morbosa per uno svisceramento del sacro a opera dell'operatività tecnologica. Un intervento che, involontariamente, conferma la perspicacia dell'intuizione dei teorici della controriforma come Paleotti sull'*agency* delle immagini, perseguita attraverso la definizione di un canone figurativo tale da impiantare nell'inconscio e nella devozione collettiva immagini capaci di suscitare un rispecchiamento empatico, di «accrescere la compunzione e pungere le viscere», tanto valide da essere ancora "iconiche" a radicale distanza di spazio e contesto culturale. L'*Ecce homo* di Guido Reni, oggetto della disamina di *visual detection* operata da Kishi, non è quindi un oggetto d'esercizio neutro e scevro di implicazioni: rappresenta l'invenzione di un canone devozionale nuovo, che supera l'impianto iconografico dell'acheropita, rimandando ad un profondo legame empatico con l'oggetto artistico. Gli occhi della nuova icona digitale si alzano al

58 <https://theresareimann-dubbers.net/and-Projects/A-I-Messianic-Window>; <https://computervisionart.com/pieces/ai-messianic-window/>

59 Per il concetto di *parergon* vedasi J. Derrida, *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 1981; L. Marin, *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma 2002, pp. 196-221; V. I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, il Saggiatore, Milano 1998, pp. 35-39.

60 <https://obake2ai.com/studies-of-collage-of-paintings-for-humanity>

cielo, non per dirottare lo sguardo dal fedele ma per intercedere in un'istanza di carico emotivo: è un Cristo *patiens e sufferens* quello di Reni.

Eppure, a quella riaffermazione di un'efficace presenza del divino del dipinto reniano, senza la necessità di intercessione miracolosa ma frutto di performance artistica, risponde la perplessità macchinica, per la quale l'esclamazione dimostrativa – *Ecce homo* – non si traduce in evidenza. L'algoritmo di *face detection* si aggira confuso nel perimetro del volto, disperde spore profane e infirmi di fisionomie desunte dallo spazio latente del suo database, empio e sconcertante nel suo rivelare l'incompatibilità di sistema dell'intelligenza disincarnata.

Una differente pedagogia dello sguardo: l'emersione di nuove icone dallo spazio latente digitale

Di fronte a un'alterità così abissale è necessario dunque riconfigurare una reciproca pedagogia conoscitiva: Trevor Paglen sostiene provocatoriamente la necessità di disimparare – «unlearn to see»⁶¹ – a vedere come un essere umano, per poter decifrare – e di conseguenza padroneggiare consapevolmente – i modi di vedere della macchina. Forte di una credibilità e visibilità di rilievo nello scenario contemporaneo conquistate anche grazie alla capacità di imporre itinerari teorici di cui la pratica artistica costituisce, secondo Zylinska, una efficace *techno-metapicture*⁶², l'artista incarna il ruolo di attento interlocutore critico del sistema delle *invisible images* macchiniche. Si muove con agilità tra strategie mediali di ipermediazione e occultamento, trasparenza e invisibilità – non a caso attributi classici dell'ontologia dell'immagine sacra⁶³ – attuando complesse indagini di scavo archeologico nel sommerso dei database algoritmici per poi attivare *détournement* visibili dei reperti individuati (*Excavating AI*, 2019; *Training Humans*, 2019). O ancora procede a confondere le tassonomie “scolastiche” delle ontologie dogmatiche costruttive del machine learning affidandogli come parerogon categorie eccentriche e fortemente allegoriche (*A Study of Invisible Images*, 2017). In quest'esplorazione pervasiva delle modalità dell'intelligenza artificiale anche Paglen finisce per dirottarne l'attenzione nel luogo dell'umanizzazione, nel volto.

La procedura individuata dall'artista, il modello *Eigenface*⁶⁴, rappresenta di per sé una singolare “svolta iconica” nelle metodologie di *Artificial Face Recognition*. La tecnica dell'*eigenface* – letteralmente “propria faccia” – attraverso una pratica sottrattiva

61 Trevor Paglen, *Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)*, The New Inquiry, 8 dicembre 2016, <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>

62 J. Zylinska, in *Undigital Photography: Image-Making beyond Computation and AI*, in *Photography Off the Scale: technologies and theories of the Mass Image*, a cura di T. Dvořák, J. Parikka, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh 2021, pp. 231-252.

63 L'immagine sacra «shows and hides, makes something visible by, at the same time, making that something invisible», in D. Dzalto, *Icons – Between images and words. Modes of Representation or Modes of Being*, in “Ikon - Journal of Iconographic Studies”, 9, 2016, p. 11.

64 Cfr. M. Turk, A.P. Pentland, *Eigenfaces for Recognition*, “Journal of Cognitive Neuroscience”, 3(1), 1991, pp. 71-96; M. A. Imran, M. S. U. Miah, A. Bhowmik, H. Rahman, D. Karmaker, *Face Recognition Using Eigenfaces*, “International Journal of Computer Applications”, (118(5), maggio 2015; L. Lee-Morrison, *A Portrait*

e di compressione di informazioni desunte dall'immagine frontale di un soggetto umano elabora il contraddistinto "face space" che designa lo spazio matematico tra somiglianza e differenza tra individui, e lo traduce in un'immagine di media in bianco e nero. Il volto matematicamente modellato *in absentia* è la rete che consente di filtrare la molteplicità di facce raccolte ed estrarre il singolo, un *phantom portrait* affiorante tra una folla di sguardi anonimi. Questo aspetto di emersione di un'immagine latente non è visivamente alieno dalla cornice paratestuale del discorso sull'acheropita: evoca quella «imagen borrosa, a punto de desvanecerse»⁶⁵, la flebile impronta del sacro volto acheropito nell'invenzione geniale del «*trompe l'oeil* mistico»⁶⁶ di Zurbarán. Di quel volto reso sottrattivamente nell'interfaccia del dispositivo del velo si può riconoscere l'identità solo tramite l'operazione di ricostruzione immaginifica da parte del fedele, che dalla contemplazione di quei tratti propri risale all'unicità, analogamente a come il vettore algoritmico dell'*eigenface* individua il suo soggetto.

La suggestione di una natura archetipica insita nell'iconografia dell'*eigenface* è evidente anche per lo stesso Paglen⁶⁷. L'apparente connotazione ieratica che accomuna le immagini *eigenface*, caratterizzata da una frontalità e neutralità espressiva che rappresentano invece i prerequisiti per un'ottimizzazione di leggibilità computazionale, traspone concettualmente il ritratto algoritmico nel solco della tradizione di un canone storicizzato del ritratto artistico, consentendo all'artista di sfruttarne la cornice a suo vantaggio. Il processo di ricognizione facciale viene convertito in una sintesi ritrattistica autonoma, capace di estrapolare l'impronta unica e individuale dei soggetti prescelti, che Paglen individua nel novero di una serie significativa di intellettuali.

In *Fanon (Even the Dead Are Not Safe)* del 2017 il volto del filosofo martinicano fondatore del pensiero dell'alterità postcoloniale è rievocato fantasmaticamente dallo spazio computazionale: l'immagine è un tutto-sguardo, manifestazione pura dell'essenza ottenuta attraverso un processo di scarto algoritmico che, respingendo per semplicità computazionale «tutto ciò che nel volto non è *il volto*»⁶⁸, sembra padroneggiare la teoria dell'icona di Pavel Florenskij. Il volto contemplato e restituito in sguardo dall'operazione sinergica di agente algoritmico e spettatore umano si impone come una sintesi di archetipi: archetipo computazionale di un individuo, archetipo di un pensiero critico, archetipo di una categoria d'identificazione di genere e razza⁶⁹. E se l'archetipo computazionale è un filtro quantificabile e performativo, la preoccupazione di fondo di Paglen è che, in una prospettiva di lettura

of *Facial Recognition: Tracing a History of a Statistical Way of Seeing*, in "Philosophy of Photography", 9(2), 2018, pp. 107-130.

65 V. Stoichita, *El oyo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Alianza Forma, Madrid 1995, p. 64.

66 Ibidem, p. 65.

67 T. Paglen, *Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)*, The New Inquiry, 8 dicembre 2016, <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>

68 P.A. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Marsilio, Venezia 2018, p. 26.

69 «[...] through the gender and race of each figures [Paglen] present archetypes of institutional categories of identification», cfr. L. Lee-Morrison, *Portraits of Automated Facial Recognition. On Machinic Ways of Seeing the Face*, Transcript Verlag, Bielefeld 2019, p. 174.

tecnofobica delle implicazioni della riconoscibilità algoritmica, possa essere attivato come dispositivo epurativo di rimozione anche a posteriori⁷⁰.

A questo timore fa riferimento la citazione benjaminiana del titolo, che allude ad una precarietà che stravolge potenzialmente anche la memoria e la validità stessa delle teorie, divenute obsolete rispetto allo scenario tecnologico del presente⁷¹.

Ma di fronte a questa situazione periclitante tra *damnatio memoriae* e indicizzazione quantitativa, il dato visivo dell'opera è paradossalmente quanto di più umano si possa attendere: un *ecce homo* digitale, che si offre allo sguardo pur nella consapevolezza del rischio del suo annientamento.

70 «[...] it's asking whether the development of these technologies will preclude people like Simone Weil or Frantz Fanon from ever existing again», T. Paglen, in C. Robin Jones, *The Artist Trevor Paglen, The Surveillance State, and your Life*, 15 maggio 2019, <https://www.ssense.com/en-us/editorial/art/this-artist-the-military-industrial-complex-and-your-life>

71 «We have to reconsider theoretical tools that we use to think about visual culture [...] equipped to think about automation, operations, active landscape of sensing and images that actively look at humans», T. Paglen, in L. Cornell, J. Bryan-Wilson, O. Kholeif, *Trevor Paglen*, Phaidon, New York 2018, p. 33.