

Trapiantare il tempo. Per un nuovo statuto della self-image

A mia sorella

Abstract

This contribution examines the temporal paradox inherent in the self-image, from early modern reflections such as Moholy-Nagy's speculative self-portrait and Wilde's Dorian Gray to contemporary postphotographic practices. Focusing on Noah Kalina's long-term self-portraiture and its computational reconfigurations, the study analyzes how time-lapse and AI-based processes disrupt photographic instantaneity, introducing retroactive, predictive, and hyperbolic temporalities. Postphotographic self-images are thus reframed as generative, reflexive dispositifs that decenter identity from linear biological time.

Keywords

SELF-IMAGE; POSTPHOTOGRAPHY; TEMPORAL PARADOX; GENERATIVE IDENTITY; DEEP NOSTALGIA

Già nel 1925, László Moholy-Nagy prospettava un nuovo tipo di immagine che potesse mostrare la crescita rapida della propria barba: un autoritratto metamorfico che, accelerando il tempo, lo facesse invecchiare pur rimanendo nel presente⁻¹. L'immagine dell'invecchiamento, com'è noto, è anche quella del ritratto di Dorian Gray, che restituisce visivamente al soggetto il proprio avvicinamento progressivo alla morte. La sindrome di Dorian Gray sta, infatti, tutta nell'ossessiva preoccupazione del tempo che passa e modifica il proprio aspetto fisico: il protagonista conserva giovinezza e bellezza, mentre il suo ritratto invecchia e mostra i segni della corruzione morale, dell'irrimediabile decadenza.

Due self-image che introducono bene il paradosso temporale dell'(auto)ritratto che, in buona sostanza, è ciò che lo distingue dall'autobiografia: il figurativo si impone con la propria natura istantanea, che ne sancisce l'immutabilità, da una parte smarcandosi dal divenire

del racconto di una vita, dall'altra diventando sentinella del tempo che passa, divaricando via via lo iato temporale tra l'esistenza del soggetto dall'età biografica del momento del ritratto. Il paradosso sta, dunque, nel non raccontare il tempo che passa, ma nel mostrarlo inequivocabilmente. Ecco allora che Moholy-Nagy e Dorian Gray si incontrano al crocevia di un desiderio: quello di destrutturare il paradosso temporale della self-image, che viene violata proprio nella sua natura istantanea prefigurando un processo di invecchiamento o addirittura assorbendolo totalmente.

Questo desiderio non si perde e viene raccolto dall'immagine postfotografica che, prima tramite la vorticoso stagione dei *time-lapse self projects*, avviata nei primi anni Duemila, e poi grazie ai più recenti processi computazionali dell'IA, amplia a dismisura le possibilità di aprire l'istantaneità della self-image – la rigidità dell'età anagrafica rappresentata – ad altre forme di temporalità, sia retroattive con realistiche restituzioni di *de-aging*, che con predittive immagini delle ultime stagioni della vita⁻².

Pensiamo, a titolo esemplificativo, alla parabola in tre tappe dell'artista newyorkese Noah Kalina, che resta illuminante per raccontare, dai primi anni Duemila ad oggi, il rapporto tra fenomenologia autoritrattistica e logiche del tempo⁻³.

La prima manifestazione dell'operazione Kalina è l'autoscatto: a partire dal 10 gennaio 2000, l'artista è impegnato a realizzare un selfie quotidiano. Questo gesto attesta l'esistenza del soggetto nel mondo a una determinata altezza cronologica, dove le 'date' non indicano solo i giorni del calendario in cui Kalina si fotografa, ma sono anche i 'numeri' che segnano un ordine di presenza, di un esserci, e dove la consequenzialità del tempo viene tradotta dai mutamenti della barba e dei capelli che incorniciano il volto cereo dallo sguardo triste, dall'abbigliamento che muta con una certa ricorsività e dallo sfondo che tradisce le location dell'adempiersi del rituale. Lì, in quegli scatti estemporanei e cumulativi, in quella fissazione compulsiva, sta la necessità di testimoniare una presenza. Kalina con il suo *everyday* sceglie di percorrere la strada dell'ambiguità insita nel *même*: l'autoscatto giornaliero delinea un soggetto perennemente oscillante tra chiusura e apertura identificatoria, tra 'medesimezza' (quegli occhi sempre così tristi e vuoti) e 'ipseità' (quei capelli e quella barba sempre in via di trasformazione), una forma di autoritratto che corrisponde appieno a un soggetto in perpetuo mutamento, dove la natura dell'immagine nel suo farsi e disfarsi, riflette quell'inquietudine che Paul Ricoeur non limita a un semplice stato emotivo del soggetto, ma ne attesta la stessa presenza nel mondo⁻⁴.

La seconda operazione di Kalina è il *time-lapse self portrait*. A tre mandate – nel 2007, nel 2012, nel 2020 – l'artista chiude la sequenza degli autoscatti, apprendendoli in pochi minuti. Il gesto di chiusura consente di svincolare le immagini dalla loro logica quotidiana e di farle diventare qualcosa d'altro: tre esperimenti (al momento sono

tre) di varo di un'alterità autonoma, una vita di anni in pochi minuti, che questa volta si gioca totalmente nell'immagine in movimento, un altro da Sé che vive dissociato, invecchiando istantaneamente al di là della logica della quotidianità che invece contraddistingue gli autoscatti originari. In questi autoritratti fluidi è l'avatar a prendere il sopravvento, immagine di un'immagine, derealizzazione del corpo che sollecita un'altra fondamentale inclinazione dell'autoritratto – non la mera presenza ma il riconoscimento –, che si fa più acuta quanto più l'immagine sfigura il corpo perdendo i capisaldi mimetici della corrispondenza tra soggetto e sua rappresentazione. Sin dalla sua versione antica, l'*anagnorisis* greca e l'*agnitio* latina, il riconoscimento racconta il dramma dell'identità personale, il suo perdersi e il suo ritrovarsi, la sua imprescindibile storicità. Nel pensiero moderno, esso raffigura la genealogia del soggetto, sia in senso antropologico che storico, in un'alterna vicenda di costituzione e di alienazione del Sé.

L'autoritratto postfotografico di Kalina nel modello *time-lapse* racconta dell'estraneità del tempo che appare nel doppio aspetto di minaccia dell'irriconoscibile e di condizione stessa del riconoscere, una duplicità che l'immagine postfotografica porta iscritta poiché, essendo un intreccio costitutivo di medesimezza e alterità, permette di mantenersi al contempo fedele alla rappresentazione e di scartarla continuamente.

La terza operazione è quella di *7777 Days*, lavoro svolto nel 2021 dal neuroscienziato e programmatore Michael Notter, che consiste in un video di due minuti e venti secondi apparentemente analogo alle soluzioni precedenti. In realtà ogni fotogramma mostra il volto 'medio', realizzato tramite *machine learning*, lavorando un certo numero di autoscatti alla volta: grazie al codice Python, *Face Detection Algorithm*, sono stati rilevati per ciascun autoscatto cinque punti di riferimento facciali (ovvero entrambi gli occhi, il naso e i due angoli della bocca), che sono serviti come base di riferimento per allineare i volti di tutte le foto in modo che occhi e bocca fossero orientati orizzontalmente e sempre alla stessa distanza. Una volta ingranditi e allineati i volti, Notter ha esaminato tutte le immagini e ne ha calcolato la media con un approccio a *sliding doors*, in modo che ogni fotogramma nel video mostrasse il volto medio degli ultimi sessanta volti. In altre parole, ogni fotogramma mostra il 'Kalina medio' degli ultimi due mesi, che invecchia perciò due mesi ogni secondo o dieci anni ogni minuto. Come più volte ha affermato, Notter arriva a un risultato che definisce "qualcosa allo stesso tempo molto eccitante e profondamente spaventoso". Questa operazione sembra infatti allontanarsi dal primo gesto di Kalina, quando la sua intenzione era quella di presentare il suo lavoro unicamente come progetto fotografico, dove ogni autoscatto sarebbe stato stampato e sarebbe stato aggiunto a una griglia, per arrivare un giorno a coprire un'intera stanza. Così diceva Kalina, aggiungendo che

—
con il passare del tempo molte persone, che hanno visto la soluzione *time-lapse*, mi hanno suggerito di allineare gli occhi in modo che il video fosse perfetto. Non mi è mai piaciuta questa idea. Altri video realizzati in questo modo, in cui gli occhi sono perfettamente allineati, non mi attirano in alcun modo. A me sembrano privi di anima. Tra le tante cose (la musica, gli sfondi che cambiano), la leggera variazione della posizione della macchina e il fatto che i miei occhi non fossero sempre nello stesso posto hanno reso il video organico. Questi cambiamenti sottili, quasi impercettibili, fanno parte della formula che fa funzionare *everyday*.
—

Ma l'intervento di Notter ha cambiato la rotta sulla strada di Kalina, e l'autoritratto, che porta nel titolo non solo il numero dei giorni rappresi, ma anche la sequenza angelica 7777 che benedice il futuro dell'uomo, restituisce quella perfezione senza anima, dove i mutamenti sono ormai del tutto organici all'immagine, dipendono dall'automatismo del calcolo che corregge ed elimina le imperfezioni della vita. In questa direzione, la self-image postfotografica espone un ulteriore indirizzo, quello del lascito della propria immagine anche al dopo di noi, oltre la nostra finitudine, amplificando la natura inalienabile di *vanitas* che l'intera storia dell'autoritratto racconta. Il potenziale immortale del postfotografico, infatti, rende questo indirizzo del lascito ancora più evidente nel generare immagini che abitano un ecosistema mediale più longevo e ubiquo di quello umano, dove la morte non è più assoluta. Come nei *self data-portraits*, le immagini di *7777 Days* sono frutto di un calcolo e, come tali, prospettano la possibilità di creare selfie che Kalina non ha mai scattato e mai potrà scattare, amplificando così la dimensione del lascito oltre a quello naturale del *memento mori*, per arrivare a generare autoritratti senza più il soggetto, ma replicandone automaticamente il gesto.

La self-image postfotografica oltrepassa il punto incandescente della datazione per aprire l'(auto)ritratto alla sua coalescenza virtuale⁻⁵, percorrendo temporalità laterali, desiderabili ma impraticabili, quali quelle del ringiovanimento o dell'invecchiamento, in un gioco che si fa sempre più prossimo ad oltrepassare il limite estremo della nostra cronologia biologica.

"SONO UN ALTROVE IN ME". DAI FILTRI A NUOVA VITA

The whole thing is a con job è il titolo di un video generato dall'IA per il canale YouTube 'Diaper Diplomacy' che vede due bambini vestiti da adulti seduti su eleganti poltrone in un salottino e circondati da bandiere. Sono Donald Trump e Ursula von der Leyen in versione baby: il video ripropone l'incontro avvenuto il 27 luglio 2025 presso la tenuta del Golf Club di Turnberry, in Scozia, di proprietà del presidente americano. Il piccolo Trump si esibisce in un monologo sconclusionato contro le pale eoliche: le accusa di distruggere i paesaggi americani, di

uccidere balene e uccelli, di arrugginire troppo in fretta. La piccola Ursula von der Leyen non può far altro che annuire alle farneticazioni di Trump, tradendo il suo disappunto con qualche espressione perplessa. Il paradosso è evidente: l'immagine restituisce una coalescenza di temporalità che vede coesistere voce adulta e volto bambino, prossemica adulta e corporatura bambina fondendo in una sola immagine il presente e il virtuale passato. Ma cerchiamo di leggere lo stesso tema della crasi temporale da un altro punto di vista, organico alla natura di questo tipo di immagini.

Roland Meyer ha recentemente parlato di “platform realism”, realismo della piattaforma, per descrivere come le immagini sintetiche generate dall'IA raggiungano un alto grado di realismo per soddisfare le aspettative degli utenti⁻⁶. Midjourney e OpenAI, tra i laboratori di intelligenza artificiale più noti, lavorano incessantemente in questa direzione rendendo le immagini generate più leggibili, plausibili e simili a quelle già esistenti. Questo processo generativo, che è guidato dalla formulazione di *prompt* testuali – non semplici descrizioni, ma comandi di ricerca per risultati specifici –, riflette una nostalgia per il passato, in quanto fa coincidere la leggibilità delle immagini generate con una particolare forma di realismo, definibile unicamente in base alla maggior o minor corrispondenza con immagini già viste. L'aspettativa nostalgica trova coronamento in questa forma di plausibile realismo, colmando ancora una volta lo iato tra presente e ‘precedente’: l'immagine di Trump e della von der Leyen bambini è assolutamente leggibile proprio perché richiama molte altre immagini già viste, immagini fatte di gesti, di parole, di posture riconoscibili, che da una parte fanno appello alla memoria visiva dello spettatore, dall'altra sono esito di un processo di calcolo di dati immagazzinati dalle funzioni di *machine learning*. Il *platform realism* è garantito strutturalmente dai processi generativi delle immagini di sintesi e dall'aspettativa di chi le guarda, sostenuta dalla memoria del già visto. Comunque, da entrambe le prospettive, quella della macchina e quella dell'umano, ciò che viene generato è qualcosa che riporta a ciò che è già esistito precedentemente.

Interessante allora sottolineare come questa naturale vocazione delle immagini di sintesi a lavorare con orizzonti visuali pregressi abbia in questo caso proposto, seguendo una riflessione sul tema del *de-aging*, una galleria di immagini di bambini parlanti come adulti, ritratti di infanzia di personalità pubbliche. Questo sguardo all'indietro, che si nutre della vocazione nostalgica dei processi generativi, ritorna frequentemente nelle immagini contemporanee, soprattutto, come già anticipato, stando in equilibrio sul limite estremo del fine vita. Pensiamo a Deep Nostalgia, una tecnologia online pubblicata dal sito di genealogia MyHeritage, sviluppata in collaborazione con la startup D-ID (De-Identification) come parte della sua suite di rievocazione storica⁻⁷. Sappiamo che con MyHeritage non solo è possibile scoprire le proprie origini, attraverso un kit di analisi del proprio DNA, ma

si partecipa attivamente all'implementazione di un enorme database mondiale che costruisce ragnatele parentali. Ebbene, Deep Nostalgia, però, regala qualcosa in più. Dopo FaceApp, l'app per invecchiare o ringiovanire i volti fotografati, il nuovo software di IA si spinge oltre: caricando un massimo di cinque fotografie di una persona scomparsa, l'algoritmo restituisce un'animazione di una quindicina di secondi, non soltanto dando movimento ad immagini statiche, ma ridonando soprattutto il sorriso, lo sguardo, le movenze, i gesti ad un corpo morto. Il risultato, estremamente fluido e realistico, è scaricabile e può essere conservato come pseudo ricordo. Ma se le immagini risultanti dai filtri di FaceApp producono, come abbiamo avuto modo di dire in altra sede⁻⁸, un'approssimazione dell'invecchiamento facciale – come diventerò tra venti, cinquanta o più anni – che lega le immagini di un futuro virtuale a quelle di un passato di somiglianze parentali, la produzione di Deep Nostalgia va oltre i processi algoritmici di *de-aging* e di invecchiamento, esponendo radicalmente una temporalità altra, un tempo di esistenza alternativo. Se da una parte, infatti, l'utilizzo dei filtri per destabilizzare il tempo anagrafico in modo retroattivo o predittivo produce una temporalità artificiale, ma comunque segnata dalle coordinate del tempo esistenziale, ovvero il passaggio da un prima a un dopo e viceversa, lungo una linea cronologica, l'effetto temporale indotto da Deep Nostalgia sviluppa una 'temporalità iperbolica', un'esperienza-limite del divenire, che si gioca sul confine tra reale, simbolico e immaginario.

Ci permettiamo un ulteriore esempio, a nostro avviso interessante, per sviluppare questa idea di temporalità iperbolica. Gemini AI Image Generator ha da poco messo a disposizione la possibilità di generare immagini 'abbraccia il mio io bambino': caricando due fotografie di età lontane – una adulta e una infantile –, la restituzione prevede un abbraccio tra le due versioni anagrafiche del Sé, grazie alla fusione e alla resa in stile Polaroid⁻⁹. Sicuramente la coesistenza delle due età acuisce la natura nostalgica e introduce alla dimensione perturbante del tempo iperbolico, ma il punto incandescente dell'immagine generata sta essenzialmente nel contatto fisico, l'abbraccio, tra i due corpi diversamente datati. La gestualità affettiva diventa figurazione metaforica della coalescenza temporale, il contatto rappresenta l'innesto di un precedente e di un attuale, la fusione di due temporalità conosciute ma restituite insieme in una risultante aliena.

Un'esperienza assimilabile ad un trapianto temporale. Per capirne la natura, facciamo riferimento al racconto che Jean-Luc Nancy fa della propria vicenda di trapiantato di cuore nel saggio *L'Intrus*⁻¹⁰. Nancy afferma essenzialmente che il trapianto gli svela il suo stesso corpo come esperienza di alterità, di estraneità. L'esperienza del trapianto è per definizione un vissuto di estraneità e di trasformazione del rapporto tra identità e alterità: è un'identità che viene invasa dall'estraneità e che scopre il carattere perturbante del corpo proprio. Ciò che viviamo spontaneamente come nostro, come nostro accesso al mondo, il corpo

vissuto, mostra nella malattia e radicalmente nel trapianto, di essere insieme familiare ed estraneo. Nancy continua affermando che un organo del proprio corpo cessa di essere inesistente, non sentito, per diventare un estraneo sentito come tale: il cuore diventa un intruso. L'io, che prima si credeva saldo nella sua identità, si decentra per esperire "un passaggio attraverso il nulla", l'intrusione di uno "straniero molteplice" nella propria vita, che è la negazione dell'integrità della propria identità. Dunque, tutto viene a lui "da altrove e da fuori" ⁻¹¹.

Non volendo ridurre il portato del racconto di Nancy a questi brevi passaggi, l'idea che vogliamo fare emergere è che la temporalità iperbolica introdotta nell'immagine fotografica da Deep Nostalgia funziona come un organo trapiantato, che arriva da un altrove – da uno spazio latente – e viene a connettersi con il visibile esistente, ridando vita all'immagine fissa, ma soprattutto ad una situazione consunta, ormai totalmente compromessa dalla fine. Il tempo iperbolico si fa sentire, diventa quella presenza che in una temporalità esistenziale normalmente passa inavvertita, acuisce lo spessore di un'anomalia, di un passaggio attraverso il nulla, come dice Nancy, dove il nulla è chiaramente l'oltrevita. I quindici secondi circa sono il corpo trapiantato, che si muove con gesti e sguardi al contempo famigliari ed estranei, un'identità decentrata, non più salda sull'esperienza vissuta (sussunta dalle cinque fotografie caricate) ma aperta ad accogliere l'altrove.

COSA RESTA DELLA SELF-IMAGE

Questa breve riflessione sulla nuova dimensione temporale, definita iperbolica appunto, che viene a modificare lo statuto dell'immagine da fotografica a postfotografica, attraverso un procedimento non solo di manipolazione – il processo di filtraggio – ma di metaforica trasmutazione biologica – *aging, de-aging, postmortem*, crasi cronologica –, ripositiona totalmente lo statuto della self-image nel panorama visuale contemporaneo.

La fenomenologia della self-image è andata via via ampliando il proprio spettro di possibilità, mescidando forme legate all'autoritratto figurativo con processi generativi dell'IA, ma soprattutto corrispondendo a necessità e desideri di soggetti sempre più allenati e abilitati a fare uso di immagini per sottoscrivere esperienze di vita, posizionamenti nel mondo, dichiarazioni di intenti. Ma anche semplicemente per avviare peregrinazioni alla scoperta di possibilità di esistenza alternativa, nella nostalgia di un poter essere ciò che non si può più essere o nel desiderio di essere altrimenti con la certezza che non sarà mai così.

La fenomenologia della self-image si è ampliata, appunto, ed è diventata da immagine che rappresenta il Sé a esercizio autoriflessivo, laddove la vocazione autoriflessiva non coincide semplicemente con il soggetto che si propone in immagine, bensì con il soggetto che esercita la propria capacità di pensare i soggetti attraverso le immagini. Ringiovanire un volto, fino a farlo tornare bambino – un bambino che non è mai stato –, invecchiare un volto, fino a sporgerlo oltre la morte

– come accade ad esempio a Lady Diana per la serie *As If Nothing Happened* dell'artista turco Alper Yesitas⁻¹² – o far rivivere per quindici secondi mia sorella scomparsa attraverso Deep Nostalgia significa portare l'autorappresentazione digitale ad un nuovo statuto, quello cioè di rappresentarsi non tanto in immagine ma nel processo generativo dell'immagine.

Questo processo generativo, come sappiamo, si gioca altrove, nella latenza dello spazio algoritmico, multidimensionale e astratto in cui ogni dato è rappresentato da un vettore e dove ogni vettore può essere combinato con altri per generare qualcosa di nuovo⁻¹³. Uno spazio perlopiù opaco e inaccessibile all'umano, che proprio per questo sollecita l'umano a frequentarlo, a sperimentarsi, a verificarne limiti e potenzialità. Ecco allora che nei processi generativi dell'IA, l'umano cerca la rinnovata presenza della self-image.

Il desiderio di riappropriarsi di tali processi esclusivi ed escludenti diventa espressione della nuova self-image: il soggetto esiliato dallo spazio latente si esercita, quale forma di risarcimento esistenziale, a creare immagini di soggetti – immagini proprie ma anche di altri non importa – che nella dimensione autoriflessiva trovano la propria natura. Una natura che non è più quella del tradizionale gesto autoritrattistico – il soggetto che dipinge la sua effigie grazie alla mediazione tecnologica della superficie riflettente – ma consiste piuttosto nell'auto-riflettersi in quel processo ibridato tra generativo e creativo, tra macchinico e umano, che prevede la nascita di una 'figura alla seconda', l'altra immagine del Sé, quella non più nata da un processo mimetico tra corpo e immagine, bensì dal rimbalzo tra immagini, dove la risultante così decentrata rispetto all'esistenza corriva, trapiantata di un'alterità temporale che sfida la vita, non può che raccontare di noi senza l'obbligo di metterci la faccia. La via della temporalità iperbolica ci racconta in sostanza questo desiderio, mai sopito, di decentrare il tempo dell'esistenza, fatto di inevitabile consunzione. Ma se Dorian Gray nasconde il suo ritratto in soffitta, dove lo lascia invecchiare al suo posto, la self-image non nasconde ma mette in evidenza la temporalità decentrata, la sperimenta in virtù della sua infinita flagranza in grado di generare immagini di corpi cronologicamente illimitati.

Note

⁻¹ “[...] quale sorpresa ci verrebbe riservata se potessimo ad esempio filmare la vita di un uomo dalla sua nascita, quotidianamente, sino alla morte in tarda età. Sarebbe già una grande emozione poter

rivivere in 5 minuti il suo volto nell'espressione lentamente mutevole di una lunga vita, la sua barba che cresce”. In Moholy-Nagy 2010 [1925], p. 34.
⁻² A riguardo Federica Villa, *I segni del tempo. Il volto disteso tra rughe*

e filtri, in Cavaletti et al. 2023, pp. 83-94.

⁻³ Noah Kalina dal 10 gennaio 2000 si scatta una fotografia al giorno per poi tessere queste immagini o in video *time-lapse* che comprimono lunghi periodi della sua vita – fino al

2007, fino al 2012, fino al 2020 – in sommatorie di immagini rapprese, o semplicemente archiviarle sulla pagina <https://everyday.photo/>, con una precisa indicizzazione relativa a date, location, vestiti indossati, lunghezza della barba e così via. Una pratica, quella dell'autoscatto quotidiano, già sperimentata da diversi autori nel quadro dell'arte concettuale – primo fra tutti Roman Opalka con i suoi *Détails photo* (OPALKA 1965/1-∞) –, che nasce per Kalina dalla visione, a diciannove anni, del film *Smoke* (Wayne Wang, 1995) e dalla passione scatenata dal personaggio interpretato da Harvey Keitel, Auggie Wren, proprietario di una tabaccheria, che fotografa ogni giorno lo stesso angolo di strada: “Una delle cose più tristi che ho visto nella mia vita: la dedizione. Le cose cambiano ma nulla cambia. Questo particolare uomo ha dedicato la sua vita a questa sola cosa e come risultato egli non sa fare

nient'altro”, commenta Kalina ricordando il momento in cui decise di immortalare il proprio viso ogni giorno, con un semplice scatto frontale. Conversazione con Noah Kalina tenuta in occasione dell'International Summer School 'Self Ecologies | images, bodies, technologies' presso l'Università degli Studi di Pavia, 21 settembre 2022. L'operazione Kalina si situa in una vera e propria stagione di *everyday photo projects*, che vede artisti come Jonathan 'JK' Keller con *The Adaptation to My Generation: A Daily Photo Project* (1998-), Marc Tasman con *Ten Year Polaroid Project* (1999-2009) e Ahree Lee con *Me: Girl Takes Pic of Herself Every Day for Three Years* (2001-) diventare punto di riferimento per questa pratica autoritrattistica. ⁻⁴ Cfr. Ricoeur 1990. ⁻⁵ Cfr. Deleuze 1985 [2017] e Bergson 1869 [2008]. ⁻⁶ Cfr. Meyer 2025. ⁻⁷ Il presente saggio è la prima tappa di una riflessione in corso sul rapporto tra Deep Nostalgia e la self-image. Sul tema: Kidd / Nieto McAvoy 2023;

Conaghan 2024; Kopelman / Frosch 2025.

⁻⁸ “Così il ricordo al futuro, che questo tipo di filtro smuove, fa coincidere in una sola immagine-volto il ritratto mai realizzato del passato, ovvero l'immagine ricordo del nostro somigliante, e l'autoritratto che non potrà mai essere realizzato perché fuori tempo massimo. Un'immagine del riconoscimento che si situa in tempi liminali, fuori dalla portata della sua stessa realizzazione”. In Villa 2023, p. 94.

⁻⁹ Google Gemini è un assistente AI avanzato di Google, la funzione 'abbraccia il mio io bambino' viene realizzata grazie a Nano Banana, nome in codice di Gemini 2.5 Flash Image, un modello di intelligenza artificiale di Google per l'editing e la generazione di immagini.

⁻¹⁰ Cfr. Nancy 2000 [2000].

⁻¹¹ *Ibidem*.

⁻¹² Sull'analisi dell'opera di Yesiltas si veda Ruggero Eugeni e Federica Villa, *Filtri*, in Grespi / Villa 2024, pp. 160-176.

⁻¹³ Cfr. Somaini 2025.

Aaron 2014 Michele Aaron, *Death and Moving Image. Ideology. Iconography and I*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014.

Barthes 1980 Roland Barthes, *La Chambre Claire*, Paris, Gallimard, 1980.

Bergson 1869 [2008] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1869 [trad. it. *Materia e Memoria*, a cura di Adriano Pessina, Milano, Mondadori, 2008].

Boym 2001 Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Book, 2001.

Cavaletti et al. 2023 Federica Cavaletti / Filippo Fimiani / Barbara Grespi / Anna Chiara Sabatino / Anna Chiara (a cura di), *Immersioni quotidiane. Vita ordinaria, cultura visuale e nuovi media*, Milano, Meltemi, 2023.

Conaghan 2024 Fern Conaghan, *The Digitally Manipulated Family Photograph: MyHeritage's 'Deep Nostalgia', and the Extended Temporality of the*

Bibliografia

- Photographic Image*, in "Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies", vol. 30, n. 2, April 2024, pp. 710-732.
- Deleuze 1985 [2017]** Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma*, Paris, Les Éditions des Minuit, 1985 [trad. it. *L'immagine-tempo. Cinema 2*, a cura di Liliana Rampello, Torino, Einaudi, 2017].
- Derrida 1997** Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Editions Galilée, 1997.
- Estremo et al. 2024** Vincenzo Estremo / Federico Giordano / Maria Teresa Soldani (a cura di), *Cronofagia e media. La gestione e il consumo del tempo fra cinema, arti visive, TV e web*, Milano, Meltemi, 2024.
- Grespi / Villa 2024** Barbara Grespi / Federica Villa (a cura di), *Il postfotografico. Dal selfie alla fotogrammetria digitale*, Torino, Einaudi, 2024.
- Kidd / Nieto McAvoy 2023** Jenny Kidd / Eva Nieto McAvoy, *Deep Nostalgia: Remediated Memory, Algorithmic Nostalgia and Technological Ambivalence*, in "Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies", vol. 29, n. 3, February 2023, pp. 620-640.
- Kopelman / Frosh 2025** Sara Kopelman / Paul Frosh, *The 'Algorithmic as If': Computational Resurrection and the Animation of the Dead in Deep Nostalgia*, in "New Media & Society", vol. 27, n. 4, April 2025, pp. 2393-2413.
- Maggi 2022** Savin-Baden Maggi, *AI for Death and Dying*, New York, CRC Press, 2022.
- Meyer 2025** Roland Mayer, *Platform Realism. AI Image Synthesis and the Rise of Generic Visual Content*, in "Transbordeur. Photographie histoire société", n. 9, 2025.
- Moholy-Nagy 2010 [1925]** Lazlo Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, a cura di Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 2010 [ed. orig. tedesca 1925].
- Nancy 2000 [2000]** Jean-Luc Nancy, *L'intrus*, Paris, Editions Galilée, 2000 [trad. it. *L'intruso*, a cura di Valeria Piazza, Napoli, Cronopio, 2000].
- Öhman / Floridi 2018** Carl Öhman / Luciano Floridi, *An Ethical Framework for the Digital Afterlife Industry*, in "Nature Human Behaviour", n. 2, 2018, pp. 318-320.
- Rettberg 2014** Jill Walker Rettberg, *Seeing Ourselves through Technology. How We Use Selfies, Blogs and Wearable Devices to See and Shape Ourselves*, London, Palgrave Macmillan, 2014.
- Ricoeur 1990** Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- Sisto 2025** Davide Sisto, *Vivere per sempre. Aldilà ai tempi di ChatGPT*, Torino, Bollati Boringhieri, 2025.
- Somaini 2025** Antonio Somaini, *A Theory of Latent Spaces*, in Antonio Somaini / Ada Ackerman / Alexandre Gefen / Pia Viewing (a cura di), *The World Through AI: Exploring Latent Spaces*, Paris, Jean Boîte Éditions, 2025.
- Tasman 2021** Marc Tasman, *Race for the Prize: The Proto-Selfie as Endurance Performance Art*, in Ace Lehner (a cura di), *Self-Representation in an Expanded Field: From Self-Portraiture to Selfie. Contemporary Art in the Social Media Age*, London, Palgrave Macmillan, 2021.
- Villa 2012** Federica Villa (a cura di), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2012.
- Villa 2023** Federica Villa, *I segni del tempo. Il volto disteso tra rughe e filtri*, in Federica Cavaletti / Filippo Fimiani / Barbara Grespi / Anna Chiara Sabatino (a cura di), *Immersioni quotidiane. Vita ordinaria, cultura visuale e nuovi media*, Meltemi, Milano 2023.