

## *La risemantizzazione molteplice dello «screenshot»: un'analisi di #nyc di Jeff Mermelstein*

Roberto Laghi

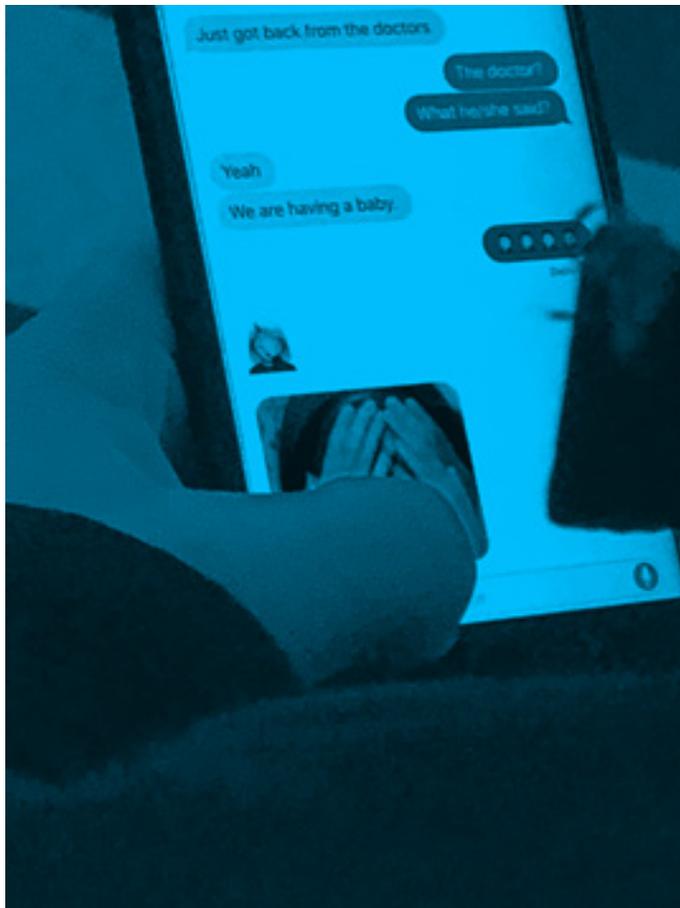
**Abstract:** The analysis of *#nyc* by Jeff Mermelstein opens many questions: how do we interact with the screens of the smartphones? What are the texts and images that appear on them? What happens when these screens are ‘captured’ and reproduced on the printed page of a book? The operations that the author deploys transform private digital texts into public printed images: it is therefore possible to analyze Mermelstein’s work through the lens of screens and post-photography studies, in parallel with those about digital writing and electronic literature. This allows to critically elaborate the concept of authorship and the ways in which cultural expressions in our digital societies take part in the processes of circulation and resignification, opening to the hypothetical re-working of classical concepts (like ‘adaptation’ and ‘cento’).

**Keywords:** Digital writing, Post-photography, Risemantization, Screenshot, Smartphone.

**Abstract:** L’analisi di *#nyc* di Jeff Mermelstein pone molteplici interrogat*ibid.*: come interagiamo con gli schermi degli smartphone? Cosa sono i testi e le immagini che vi compaiono? Cosa succede nel momento in cui questi schermi vengono ‘catturati’ e riprodotti sulla pagina stampata di un libro? Le operazioni che l’autore mette in campo trasformano testi privati digitali in immagini pubbliche stampate: è quindi possibile analizzare il lavoro di Mermelstein attraverso la lente degli studi sugli schermi e sulla post-fotografia e, in parallelo, di quelli sulle scritture digitali e sulla letteratura elettronica. Questo permette di approfondire in modo critico il concetto di autorialità e i modi in cui le espressioni culturali delle nostre società digitali partecipano a processi di circolazione e risignificazione, aprendo a ipotesi di rielaborazione di concetti classici (come “adattamento” e “centone”).

**Keywords:** Scrittura digitale, Post-fotografia, Risemantizzazione, Screenshot, Smartphone.

## Introduzione



*Jeff Mermelstein, '#nyc,' (MACK, 2020). Courtesy of the artist and MACK*

Nel 2020, il fotografo newyorkese Jeff Mermelstein ha pubblicato *#nyc*. Si tratta di un'opera per cui i termini "libro fotografico" e "autore" offrono un'indicazione solo parziale riguardo alla sua natura e, soprattutto, aprono diverse questioni relative alle caratteristiche dell'opera, alla sua circolazione e al concetto stesso di autore. È Mermelstein stesso a dire, non a caso, «I'm not even sure if it's a photography book» (Dafoe 2020). Perché questa complessità? Perché in *#nyc*, Mermelstein ha raccolto 150 immagini che riproducono scatti rubati, fatti a schermi di smartphone i cui proprietari sono impegnati in conversazioni digitali. Proviamo ad articolare questa complessità: già a un primo sguardo, *#nyc* pone nuovi interrogativi sulla circolazione e sulla risignificazione dei contenuti

nel mondo digitale, sul rapporto tra scrittura e immagine e tra fotografia e testo (con la consapevolezza che nel digitale tutto è sempre scrittura, anche se nascosta allo sguardo e in forma di codice), sul passaggio dei contenuti da un medium (*smartphone*) a un altro (libro), sulla relazione sempre più instabile tra pubblico e privato. Gli interrogativi su cui è interessante portare l'attenzione coinvolgono, in particolare, alcuni passaggi di rimediazione e risignificazione:

- testi che sono diventati immagini;
- testi privati che sono diventati pubblici;
- frammenti di testi che sono stati estratti dalle conversazioni di cui erano parte (a cui non abbiamo accesso) e giustapposti (editorialmente) ad altri.

Questi passaggi rappresentano inoltre una prima rimediazione, che avviene tra il digitale della fotografia e quello degli schermi ritratti, e una seconda, che va da questo doppio digitale al libro stampato: il passaggio alla carta interroga lo scarto (in via di erosione) tra materiale e immateriale ma fa riflettere anche sul tentativo di catturare e preservare lo scorrere effimero dei contenuti digitali. Mentre si potrebbe pensare a un'analisi basata su diverse opposizioni si può ritenere, con Marcello Vitali-Rosati (2018: 34), che sia più corretto ragionare in termini di continuità piuttosto che di contrapposizione e che questo valga per tutti gli aspetti della società digitale in cui viviamo.

Prima di entrare nel dettaglio dell'opera di Mermelstein, analizzerò il contesto in cui questa ha preso forma, ragionando sul cosiddetto collasso del contesto e del contenuto e basandomi sui lavori di Marcello Vitali-Rosati per definire lo spazio digitale. Prenderò poi in esame lo schermo dello smartphone come interfaccia, problematizzando la nostra relazione con la sua superficie anche alla luce delle domande che emergono dal lavoro di Mermelstein, riferendomi in particolare alle analisi di Mauro Carbone sugli schermi (2016) e a quelle sulla fotografia digitale e sulla post-fotografia di André Rouillé (2021) e di Joan Fontcuberta (2018). In seguito, analizzerò la scrittura digitale che troviamo rappresentata negli scatti di Mermelstein e in particolare le scritture private che passano sugli schermi degli smartphone. Per questa analisi mi baserò soprattutto sugli studi di Gretchen McCulloch (2019), di Vera Gheno (2017) e di Gheno e Mastroianni (2018), nonché sulle categorizzazioni di letteratura elettronica, in particolare quelle elaborate da Leonardo Flores (2021); rifletterò poi su un possibile allargamento del concetto di adattamento, sulla scorta dei lavori di Linda Hutcheon (2006). Nell'ultima parte di questo articolo, prenderò in considerazione come queste pratiche di scrittura, visione, condivisione

sono riconcettualizzate criticamente nel lavoro di Mermelstein e, in particolare, nella sua decisione di passare da un doppio digitale al libro cartaceo. In conclusione, ipotizzerò la possibilità di pensare a *#nyc* come a una forma di centone criticamente post-mediale.

È necessario, prima di procedere all'analisi dell'opera, chiarire l'uso che farò di due concetti citati in questa introduzione: post-fotografia e post-medialità. La post-fotografia, come scrive Fontcuberta «fa riferimento alla fotografia che fluisce nello spazio ibrido della socialità digitale e che è conseguenza della sovrabbondanza visuale» (Fontcuberta 2018, 14); la post-fotografia non è solo una questione tecnologica ma, soprattutto, sociale e se la post-fotografia ha fagocitato la fotografia è perché «ci mette di fronte all'immagine smaterializzata, e questa natura prevalente d'informazione senza corpo farà delle immagini un'entità che potrà essere trasmessa e messa in circolo in un flusso frenetico e incessante» (*Ibid.*, 376-386). Per la post-fotografia la circolazione dell'immagine è più importante del suo contenuto e questo mette in discussione, tra le altre cose, il confine tra pubblico e privato (come vedremo più nel dettaglio) e la figura dell'autore.

Per il concetto di post-medialità, il riferimento è in particolare ai lavori di Ruggero Eugeni che analizza la condizione post-mediale della società nel suo complesso (non limitandosi, dunque, all'osservazione del campo artistico). In particolare, la post-medialità fa pensare al venir meno di «una chiara distinzione tra i diversi dispositivi mediali ereditati dal passato» (Eugeni 2015, 27, corsivo nell'originale). I media sono ovunque e, nella difficoltà contemporanea davanti allo stabilire cosa sia mediale oppure no, un'operazione come quella di Mermelstein mette in cortocircuito la nostra percezione dei media, mettendo quindi allo stesso tempo in luce i meccanismi (sociali) di questa percezione. Moltiplicazione dei canali, consumo mediatico in mobilità, computer come meta-media, fluidità nelle relazioni tra ciò che è media e ciò che non lo è: questo è il contesto in cui il lavoro di Mermelstein viene pubblicato. Dall'analisi dell'opera risulterà evidente la sua posizione di riflessione critica all'interno della società post-mediale.

### **Contesti (e contenuti) che collassano**

La prima domanda che è importante porsi riguarda il contesto in cui *#nyc* viene pubblicato. In seguito all'emergere dei social network, alcuni ricercatori come Danah Boyd e Michael Wesch hanno introdotto il concetto di «context collapse» (Boyd 2013) per riferirsi in particolare al fatto che i diversi contesti della vita *offline* (famiglia, lavoro, amici, intimità) sono ormai collassati in un unico contesto in cui tutto avviene e si mescola.

Nicholas Carr ha recentemente portato avanti questa riflessione, sottolineando come dal collasso del contesto si sia arrivati a quello del contenuto. In particolare, riferendosi alla diffusione degli smartphone, ha scritto:

The rise of the smartphone has completed the collapse of content. The diminutive size of the device's screen further compacted all forms of information. The instant notifications and infinite scrolls that became the phone's default design standards required that all information be rendered in a way that could be taken in at a glance, further blurring the old distinctions between types of content. Now all information belongs to a single category, and it all pours through a single channel. (2020)

Il collasso di contesti e di contenuti, per usare la terminologia di Boyd, Wesch e Carr, è una caratteristica degli spazi digitali. Come sostiene Marcello Vitali-Rosati, «digital space is the space of our digital societies, a space that has changed because of a complex set of cultural and technological shifts» (Vitali-Rosati 2018: 36). Lo spazio digitale non è quindi uno spazio parallelo (come all'inizio era inteso il cyberspazio)<sup>1</sup> e nemmeno una parte del nostro spazio; per usare ancora le parole di Vitali-Rosati, «it is the *only* space that we can inhabit. Or to be more precise, all the spaces we can inhabit are digital» (*Ibid.*: 38). Questo spazio digitale si contraddistingue anche per un offuscamento della separazione tra pubblico e privato, per un loro sovrapporsi. Proprio per questo, prosegue il ragionamento di Vitali-Rosati, «in the digital age, we are giving more and more importance to the separation between private and public, precisely because this separation is less and less stable» (*Ibid.*: 50).

Su questa tendenza dei media (digitali, in particolare) a modificare le relazioni tra pubblico e privato, Lev Manovich rifletteva già nei primi anni 2000, portando l'attenzione sull'esteriorizzazione, l'oggettivazione dei processi mentali:

---

<sup>1</sup>Il termine «cyberspazio» (*cyberspace* nell'originale inglese) è stato inventato dallo scrittore cyberpunk William Gibson. La sua prima apparizione è nel racconto *Burning Chrome* pubblicato sulla rivista *Omni* nel 1982 ma è stato reso noto soprattutto dal romanzo *Neuromancer* del 1984. Per estensione, a partire dagli anni Novanta, il termine è stato usato come sinonimo di internet. Gibson, inventore del concetto di cyberspazio, ha parlato della «eversion» attuale di quest'ultimo: «Now cyberspace has everted. Turned itself inside out. Colonized the physical». (Gibson 2010).

The private and individual is translated into the public and becomes regulated. What before was a mental process, a uniquely individual state, now became part of a public sphere. Unobservable and interior processes and representations were taken out of individual heads and put outside – as drawings, photographs and other visual forms. Now they could be discussed in public, employed in teaching and propaganda, standardized, and mass-distributed. What was private became public. What was unique became mass-produced. What was hidden in an individual's mind became shared. (Manovich 2002, 60-61)

Gli schermi degli smartphone, gestiti intuitivamente in punta di polpastrello attraverso interfacce *touch*, rappresentano oggi forse il punto più critico di instabilità della frontiera tra pubblico e privato e gli scatti di Mermelstein sembrano volerlo ricordare, mettendo in scena questo sgretolarsi dei limiti definiti dell'epoca pre-digitale. Su questi schermi, una conversazione privata può diventare pubblica in pochi istanti (ci ritorneremo più avanti, con un focus specifico sulla scrittura). Ancora Vitali-Rosati:

If somebody copies a picture from one profile and posts it to another one, this same picture is subjected to different criteria of accessibility and privacy. A picture that was initially visible only to my friends becomes visible to the friends of the new profile – or, if it is published in an open public space, to everyone. The digital picture is now in two different boxes at the same time, protected by two different levels of accessibility. (Vitali-Rosati 2018, 51)

Cosa accade quindi su questi schermi-palinsesti (Rouillé 2020: 14, 70), zona di scambio e di contatto su cui scorre senza sosta un flusso di contenuti digitali di cui il proprietario è in qualche modo curatore (per esempio attraverso la scelta dei profili con cui interagire, delle app e della loro configurazione...) insieme al codice che gestisce il funzionamento del dispositivo al di là del suo sguardo?

### **Lo schermo, le immagini: interfaccia, screenshot e circolazione**

Se lo schermo contemporaneo, in particolare quello dello smartphone, può essere considerato come un palinsesto, in cui è la velocità della comunicazione digitale a scrivere e riscrivere (inscrivere) di nuovo, in continuazione la superficie visibile, la nostra relazione con esso si articola nel punto di incrocio di diversi elementi costitutivi, a cominciare dalle condizioni culturali, sociali ed economiche in cui lo smartphone è prodotto e commercializzato. Inoltre, come sostiene Mauro Carbone, i media elettronici

e digitali tendono a coniugare la mitizzazione del presente «con la superficie piatta del display» (Carbone 2016: 134).

Carbone si chiede anche se «la gulliverizzazione degli schermi non implichi, fra l'altro, l'inconsapevole – e per l'appunto, illusoria – difesa dal loro potere di seduzione attraverso la riduzione del rischio di un'immersione totalizzante» (*Ibid.*: 131). A differenza degli schermi cinematografici della modernità, però, il desiderio proiettato sullo schermo/display (e il suo potere di seduzione) non è quello di viverci sopra/dentro, quanto piuttosto quello di «essere presente sulla sua superficie almeno per un istante» (*Ibid.*: 133).

Il selfie è emblematico di questo desiderio: essere sulla superficie del display almeno per un istante, per il tempo necessario al riconoscimento da parte (dello sguardo) dell'altro. Questo (desiderio di) esibirsi (l'inglese «display») sullo schermo è uno degli spazi in cui cambia la relazione tra pubblico e privato. Per dirla con Joan Fontcuberta: «i ritratti, e soprattutto gli autoritratti, si moltiplicano e si caricano nella rete, esprimendo un doppio impulso narcisista ed esibizionista che tende anche a dissolvere la membrana che divide il privato dal pubblico» (Fontcuberta 2018, 611–13).

Gli scatti di Mermelstein ritraggono schermi privati, certo, ma che sono presenti e visibili sullo spazio pubblico e, in quanto tali, sono intercettati dallo sguardo e dall'obiettivo digitale del fotografo che non si sottrae e, soprattutto, non ci sottrae a una componente voyeuristica (che potremmo anche considerare come una forma di controparte del narcisismo, dell'esibizionismo che caratterizza i social network).

Le fotografie di Mermelstein non solo possono essere considerate come parte della tradizione della fotografia di strada, che non prevede nessuna richiesta di autorizzazione a chi viene ritratto, ma rispondono anche a una logica che è tipica della nostra epoca, perché, come sottolinea Valentina Tanni:

vedere oggi è un'azione in grado di innescare una serie di comportamenti che partono in automatico come un riflesso condizionato. La visione comprende in se stessa l'atto del 'mostrare ciò che si è visto', mettendo in moto una catena di gesti che si susseguono in rapida successione: vedo, fotografo, condivido. Ma la sequenza non finisce qui. L'immagine si trasforma nel tassello di una conversazione, generando a sua volta altri contenuti e altri messaggi, in un processo potenzialmente infinito e dagli esiti imprevedibili. (Tanni 2020: 10-11).

La spinta a condividere la propria immagine (come rappresentazione ma soprattutto come narrazione di sé) tende a portare uno spazio di intimità privato in pubblico, che sia

quello potenzialmente vastissimo di un profilo aperto a tutti o quello più contenuto di una conversazione privata a due o più. Gli schermi ritratti da Mermelstein, invece, sembrano cercare le tracce di un'intimità autentica che, al tempo dei selfie e della messa in vetrina di sé, sembra essersi rarefatta. Se, come sostiene Fontcuberta, i selfie sono «il trionfo dell'ego sull'eros» in quanto dichiarano «la supremazia del narcisismo sul riconoscimento dell'altro» (Fontcuberta 2018: 630–31), gli schermi “privati” e ricontestualizzati di Mermelstein possono essere forse pensati come anti-selfie (anche in virtù del loro essere stati rubati: manca la consapevolezza del mettersi in posa, dell'essere l'oggetto della fotografia). Anche perché non è il corpo umano ad abitare questi scatti/schermi (se non per piccoli dettagli contestuali) ma la sua interiorità: ciò fa sì che, per riprendere il ragionamento di Carbone, questa non sia ridotta «alla sola superficie» (Carbone 2016: 134).

Lo screenshot di una chat è un'immagine a cui siamo ormai abituati, per la circolazione virale che questo può avere, ma quelli di Mermelstein che, a ben vedere, possono essere considerati come etimologicamente veri e originari «shots of screen(s)», nel loro essere accostati uno all'altro su un supporto cartaceo (rompendo quindi il contesto originario e creandone uno nuovo), assumono un significato che va oltre l'automatismo del «vedo, fotografo, condivido» di cui parla Tanni. Inoltre, a differenza dei meme, le scritte presenti in queste foto precedono l'immagine, sono già date, anche se editate tramite lo scatto.

Credo si possa sostenere che se questi scatti fossero circolati in formato digitale e ci fossero apparsi fugacemente su Twitter o Instagram, la loro ricezione sarebbe stata diversa, rimanendo interna al flusso di scritte sugli schermi-palinsesti, subito sostituite da altre scritte e immagini, magari dopo una breve partecipazione attraverso varie manipolazioni.<sup>2</sup> Il medium libro, in questo caso, segna una differenza su cui vale la pena portare l'attenzione; si potrebbe considerare un posizionamento critico all'interno dell'estetica post-mediale: il fatto che siano su libro non solo risemantizza e ricontestualizza

---

<sup>2</sup>«Espropriate dalla giurisdizione di un singolo soggetto o gruppo, [le immagini digitali] circolano con assoluta libertà, intrecciandosi e sovrapponendosi: attraverso una trafilata indeterminabile di manipolazioni alla quale concorre in veste di protagonista chiunque entri in contatto, anche episodico o frammentario, con un segmento di questa illimitata costellazione di immagini» (Mazzarella 2011: 83).

questi screenshot ma li estrae da quello che potremmo pensare come il loro ambiente nativo e di circolazione immediata.

Se, riprendendo la linea di pensiero di Fontcuberta, l'immagine post-fotografica «non è più una mediazione col mondo, quanto un suo amalgama, se non addirittura la sua materia prima» (Fontcuberta 2018: 374–75), l'estrazione del flusso che la stampa comporta si pone quindi come (ri)mediazione con e sul mondo, come possibilità critica, come punto di osservazione che cerca un'esternalità da cui guardare. Ma cosa stiamo guardando, quando guardiamo queste immagini stampate? Scritture digitali e private che, però, non sono mai davvero del tutto private.

### **Parole private, scritture digitali**

Le scritture che vediamo sugli schermi dei telefoni fotografati da Mermelstein si trovano su quella soglia in continua rinegoziazione tra pubblico e privato, tipica del digitale. Questo accade non solo per il loro essere sullo schermo, come abbiamo visto, ma anche perché, come scrivono Gheno e Mastroianni,

anche un messaggio privato su WhatsApp o un'email in realtà hanno una certa valenza pubblica, perché non arrivano direttamente al destinatario (come una parola detta a voce) ma su un dispositivo. Ciò [...] rende lo scritto facilmente accessibile anche da parte di chi non è destinatario diretto delle parole, e la sua diffusione difficile da controllare, con conseguenti possibili fraintendimenti, equivoci, incomprensioni. Inoltre lo rende più riproducibile, facilitando il plagio e il furto di testi e idee. Infine il messaggio, arrivando all'interlocutore sempre tramite la mediazione di un supporto (PC, smartphone, altri dispositivi), può essere accidentalmente o intenzionalmente intercettato da qualcuno che non ne è il destinatario. [...] anche solo uno screenshot o un inoltro possono ridistribuire a una platea enorme qualsiasi messaggio privato. (Ghenò, Mastroianni 2018: 191)

Inoltre, il linguaggio delle conversazioni private rimane poco studiato (per le ovvie difficoltà di accesso) ma è molto interessante perché si colloca nell'intersezione perfetta tra linguaggio scritto e linguaggio informale (McCulloch 2019: 314). Non solo, come argomenta Gretchen McCulloch:

Chat isn't as widely studied as those conveniently public tweets, but for what we do know, people use language more informally there than in public posts, using more creative

re-spellings, expressive punctuation, acronyms, emoji, and so on: it's the most hospitable environment for internet slang. (*Ibid.*: 316)

Per aggiungere ulteriori elementi di analisi sulle scritture digitali, possiamo guardare anche alla letteratura elettronica di terza generazione che Leonardo Flores definisce come «e-literary popular culture [...] less interested in originality [...] and more willing to create remixes, derivations, copies, and outright plagiarism of works, frequently adding personal touches and customizations» (Flores 2021). Flores include nella letteratura elettronica di terza generazione anche i meme (a prescindere dal fatto che chi li crea sia consapevole o meno di stare producendo una forma di letteratura elettronica) e molte altre pratiche di scrittura digitale. Questa nuova forma di e-lit

uses established platforms with massive user bases, such as social media networks, apps, mobile and touchscreen devices, and web API services. This third generation coexists with the previous one and accounts for a massive scale of born-digital work produced by and for contemporary audiences for whom digital media has become naturalized. (*Ibid.*)

Se le scritture digitali private sono caratterizzate da un uso più creativo del linguaggio e se la letteratura elettronica di terza generazione comprende ciò che circola su social media, applicazioni e schermi tattili, forse possiamo considerare questi testi come qualcosa in più di semplici messaggi privati, la cui particolare dimensione intertestuale è data soprattutto dai costanti rimandi a situazioni socialmente e culturalmente riconosciute e quotidiane nelle nostre società: le chat con il loro specifico uso del linguaggio, le applicazioni e i dispositivi su cui queste avvengono. Qualcosa di diffuso, contestuale e immediatamente riconoscibile. Qualcosa in più di semplici messaggi privati, una scrittura che forse potrebbe ambire magari a una nuova e particolare forma di testo letterario, come sembra sostenere lo stesso Mermelstein: «I'm trying to shape a text, and in that sense it's a bit like poetry. [...]. When I'm taking a picture, I'm unconsciously editing these anonymous words» (Fry 2020).

Nel fare questo, mostrando frammenti di conversazioni private che chiunque potrebbe avere (e in cui quindi chiunque potrebbe riconoscersi, del tutto o in parte), Mermelstein ci offre una sua versione di quello che Linda Hutcheon chiama «the palimpsestic pleasures of doubled experience» (Hutcheon 2006: 173): in questo senso le immagini di Mermelstein – con la premessa che abbiamo fatto dello schermo come palinsesto – danno il piacere della ‘doppia esperienza’ di cui parla Hutcheon perché

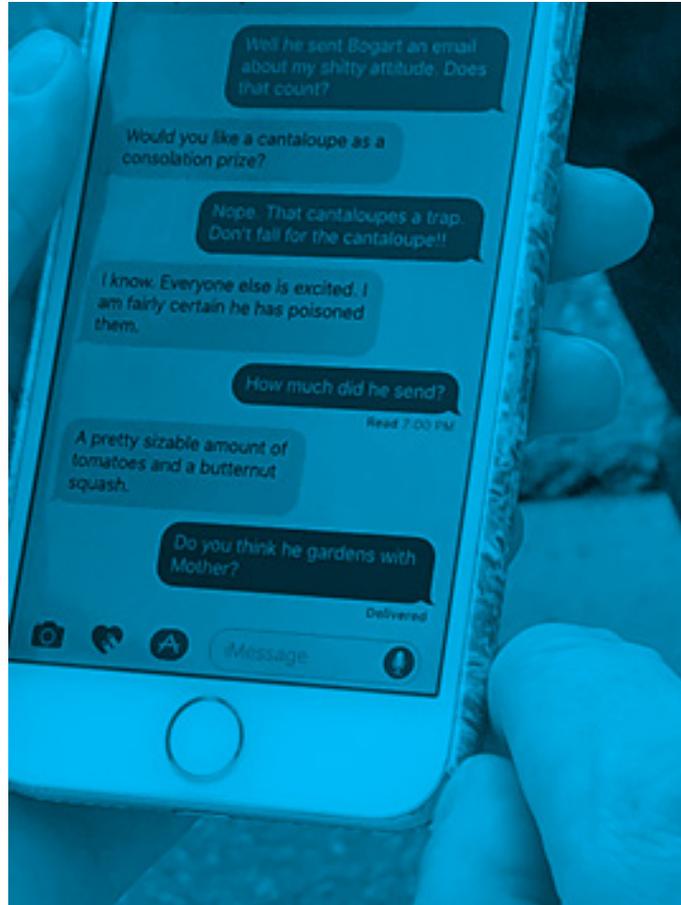
quelle conversazioni sugli schermi (anche se le singole parole e anche la lingua possono essere diverse) rimandano a un'esperienza che viviamo quotidianamente. In questo senso e in formula del tutto ipotetica, si potrebbe “forzare” il concetto di adattamento così come definito da Hutcheon, perché le fotografie di #nyc potrebbero essere considerate come una forma di trasposizione riconosciuta di altre opere riconoscibili, proprio perché possiamo intendere come opere anche i messaggi privati scambiati tramite smartphone, in un'accezione ampia e ampiamente intertestuale di opera, come scrittura diffusa e fluida, riconoscibile come pratica comunicativa collettiva oltre che individuale, che in certi casi può spingersi fino ad assumere una connotazione creativa, grazie anche ma non esclusivamente a un uso creativo del linguaggio; a queste caratteristiche, il fotografo aggiunge, attraverso la giustapposizione di immagini diverse, ricontestualizzandole, un «extendend intertextual engagement with the adapted work» (*Ibid.*, 8).<sup>3</sup>

Questo ci porta a considerare l'opera di Mermelstein nella sua interezza, nella sua complessa rete di rimediazione e risignificazione, nell'intertestualità che costruisce reti di relazione tra testi, immagini e media, restituendoci uno sguardo sfaccettato e critico su questi elementi e sulla loro combinazione.

---

<sup>3</sup>Gli elementi che per Hutcheon costituiscono l'adattamento sono infatti: «An acknowledged transposition of a recognizable other work or works; A creative and an interpretive act of appropriation/salvaging; An extended intertextual engagement with the adapted work» (Hutcheon 2006: 8).

## Conclusioni: dagli smartphone al libro, un centone postmediale?



*Jeff Mermelstein, '#nyc,' (MACK, 2020). Courtesy the artist and MACK*

Con il passaggio al libro stampato, Mermelstein sembra voler rispondere a e/o superare quella che Bolter e Grusin hanno definito la «double logic of *remediation*» (Bolter, Grusin 2003: 5) ovvero il desiderio della cultura contemporanea di moltiplicare i media cancellando allo stesso tempo ogni traccia di mediazione. Andando in stampa, Mermelstein moltiplica i media e i passaggi di mediazione, esponendoli ed esplicitandoli.

Rimediazione è la rappresentazione di un medium in un altro ma se, come sostengono Bolter e Grusin, questa è caratteristica principale del media digitale, ciò che Mermelstein compie nel suo “tornare” alla carta è il percorso inverso: rimedia un medium doppiamente digitale (la schermata di uno smartphone fotografata da un altro smartphone) attraverso

il medium libro, portando in questo modo uno sguardo critico, che cerca il distacco nella pratica di ipermediazione:

If the logic of immediacy leads one either to erase or to render automatic the act of representation, the logic of hypermediacy acknowledges multiple acts of representation and makes them visible. Where immediacy suggests a unified visual space, contemporary hypermediacy offers a heterogeneous space, in which representation is conceived of not as a window on the world, but rather as “windowed” itself – with windows that open on to other representations or other media. (*Ibid.*: 33-34)

Sulla scorta dei lavori di Liliane Louvel sulla relazione tra testo e immagini, possiamo dire che negli scatti di Mermelstein i due codici sono ormai del tutto fusi, l'autore delle immagini non è l'autore del testo ma in qualche modo ne diventa il curatore, poiché ne seleziona, ne edita, ne taglia un frammento ed è proprio in questo essere frammento del testo riprodotto che sta il suo potenziale evocativo che suscita curiosità e partecipazione: «voir et lire vont de pair» (Louvel 2002, 159).

Non siamo quindi davanti a un'opera d'arte descritta a parole ('ekphrasis') ma non siamo nemmeno davanti a fotografie o immagini che accompagnano un testo: il testo è nell'immagine, il testo è l'immagine, ciò che l'autore vuole catturare con il suo lavoro sono proprio quei frammenti di conversazioni che compaiono sulla fotografia. Possiamo dire che si tratta di una forma del tutto particolare di iconotesto.

La carta con cui il libro è stampato, inoltre, è blu: una scelta che richiama la tonalità del bagliore dello schermo dello smartphone e che l'autore stesso considera piuttosto radicale, perché «it makes the photographs less about photography. Maybe it's more fun to think about it as literature and how literature and photographic images can work» (Rayner 2020). Considerato che lo stesso Mermelstein dichiara che il suo è il tentativo di dare forma a un testo e che con lo scatto (e, in seguito, la selezione e la giustapposizione) fa un lavoro editoriale sui testi che sta assemblando, allora può essere interessante pensare a questa opera come a una forma post-mediale e critica di centone, soprattutto se consideriamo che «la plupart [des centons] se compose uniquement de passages secondaires, ce qui attribue au genre meme du centon une grande intensité intertextuelle» (Bažil 2002: 25).

Abbiamo visto che queste scritture digitali non sono mai veramente del tutto private e che possono essere considerate come forme creative, frammentarie di letteratura elettronica; inoltre, per il loro essere parte di una cultura digitale condivisa quotidianamente da miliardi di persone in tutto il pianeta, anche la loro intensità intertestuale (intericonica?)

è necessariamente molto grande, anche se non (esclusivamente) letteraria. Non versi secondari di poeti latini ma frammenti di conversazioni digitali quotidiane di persone che per noi (e anche per il fotografo) rimarranno per sempre anonime. Riprendendo quello che Hanna Serkowska scrive a proposito della narrativa di Aldo Nove:

Il centone fa dei rammendi, e dei rifacimenti polimorfi, e ricompono il proprio tessuto di diverse materie, poste una a fianco delle altre, moltiplicate orizzontalmente all'interno dello stesso testo, senza distinzioni di sorta, in virtù di quell'intersemioticità tutta postmoderna che annulla il proprio facitore. (Serkowska 2009: 456)

Anche se è evidente che il nome sul frontespizio è quello di Mermelstein ed è lui l'autore delle foto, a fare l'opera sono anche e forse soprattutto i testi di questi messaggi, perché sono quelle conversazioni, quegli schermi che «non cessa[no] di pretendere lo sguardo» (Carbone 2016: 131): viene quasi spontaneo, quindi, pensare a questa opera come il frutto di un autore collettivo, di un'autorialità diffusa.

*#nyc* si pone quindi come un momento di percezione e lettura critica della nostra relazione con i dispositivi, con le immagini e i testi, con la negoziazione del confine tra pubblico e privato costantemente in gioco nelle nostre società digitali. A seguito di questa prima analisi dell'opera, si possono ipotizzare nuove linee di investigazione per il futuro: in particolare, potrebbe essere interessante analizzare la diversa ricezione degli screenshot, confrontando, da un lato, il caso in cui questi scorrono sui nostri schermi-palimpsesto e, dall'altro, quando sono estratti da flusso del loro ambiente nativo, come nel caso dell'opera di Mermelstein. Perché è anche e soprattutto nel nostro modo di recepire queste immagini e di metabolizzarle, farle nostre, includerle nella nostra area di familiarità che la nostra cultura digitale cerca nuove direzioni in cui evolversi.

## Bibliografia

- Bažil, Martin (2002), “‘De Alieno Nostrum’ : les centons de l’antiquité tardive et la théorie de l’intertextualité.”, *Listy Filologické/Folia Philologica*, vol. 125 (1-2), 1-32.
- Bolter, Jay David - Grusin, Richard (2003), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press.
- Carbone, Mauro (2016), *Filosofia-Schermi: dal cinema alla rivoluzione digitale*, Milano, Raffaello Cortina editore.
- Ceserani, Remo (2011), *L’occhio della Medusa: fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Cotroneo, Roberto (2015), *Lo sguardo rovesciato: come la fotografia sta cambiando le nostre vite*, Novara, De Agostini.
- Dafoe, Taylor (2020), “A Photographer Secretly Snapped Shots of New Yorkers’ Text Messages. See the Humorous and Heartbreaking Images Here”, *Artnet News*, 15/07/2020, <https://news.artnet.com/art-world/jeff-mermelstein-secret-text-message-photos-1894914>, (ultimo accesso 14/01/2022)
- Durden, Mark (2020), “#nyc.”, *LensCulture*, 2020, <https://www.lensculture.com/articles/jeff-mermelstein-nyc>, (ultimo accesso 14/01/2022)
- Eugeni, Ruggero (2015), *La condizione postmediale: media, linguaggi e narrazioni*, Brescia, Editrice La scuola.
- Fantappiè, Irene (2020), “Riscritture”, in F. De Cristofaro (ed.) (2020), *Letterature comparate*, Roma, Carocci, 135-166.
- Flores, Leonardo (2021), “Third-Generation Electronic Literature”, in J. O’Sullivan (ed) (2021), *Electronic Literature as Digital Humanities: Contexts, Forms, & Practices*, New York: Bloomsbury Academic, 26-43.
- Fontcuberta, Joan (2018), *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, trad. it. S. Giudice, Torino, Einaudi.

Genette, Gérard (1992), *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil.

Gheno, Vera (2017). *Social-Linguistica: Italiano e Italiani Dei Social Network*, Firenze, Franco Cesati editore.

Gheno, Vera - Mastroianni, Bruno (2018), *Tienilo acceso*, Milano, Longanesi.

Gibson, William (2010), “Google’s Earth”, *The New York Times*, 31/08/2010, <https://www.nytimes.com/2010/09/01/opinion/01gibson.html>, (ultimo accesso 14/01/2022)

Hayles, N. Katherine - Pressman, Jessica (eds.) (2013), *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.

Hutcheon, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.

Louvel, Liliane (2002), *Texte image: images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Manovich, Lev (2002), *The Language of New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press.

Marin, Louis (1994), *De la représentation*, Paris, Seuil.

Mazzarella, Arturo (2011), *Politiche dell'irrealtà: scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino, Bollati Boringhieri.

McCulloch, Gretchen (2019), *Because Internet: Understanding How Language Is Changing*, New York, Riverhead Books.

Mermelstein, Jeff (2020), *#nyc*, London, MACK.

Ortel, Philippe (2002), *La Littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, J. Chambon.

Rayner, Alex (2020), “Sex, Lies and Text Messages: The Photographer Snapping New Yorkers’ Private Thoughts”, *The Guardian*, 29/07/2020, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2020/jul/29/sex-lies-and-text-messages-the-photographer-snapping-new-yorkers-private-thoughts-jeff-mermelstein>.

Rosen, Miss (2020), “Blind. Jeff Mermelstein, Anthropologist of the Absurd.” *Blind*. 24.09.2020, <https://www.blind-magazine.com/en/stories/1027/Jeff-Mermelstein-Anthropologist-Of-The-Absurd-1>, (ultimo accesso 14/01/2022)

Rouillé, André (2020), *La Photo numérique: une force néolibérale*, Paris, L'échappée.

Serkowska, Hanna (2009), “Il centone postmoderno: la poetica della contaminazione nella prosa cannibale”, in B. M. Da Rif (ed) (2009), *Civiltà italiana e geografie d'Europa. XIX Congresso AISLLI 19-24 settembre 2006 Trieste Capodistria Padova Pola*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 449-457.

Sontag, Susan (2009), *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*, trad. it. E. Capriolo, Torino, Einaudi.

Tanni, Valentina (2020), *Memestetica: il settembre eterno dell'arte*, Roma, Nero.

Vitali-Rosati, Marcello (2018), *On Editorialization: Structuring Space and Authority in the Digital Age*, Amsterdam, Institute of Network Culture.

Vitali-Rosati, Marcello (2020), “Qu'est-ce que l'écriture numérique ?”, in *Corela. Cognition, représentation, langage*, n. HS-33 (novembre).

Wesch, Michael (2009), “YouTube and You: Experiences of Self-Awareness in the Context Collapse of the Recording Webcam.”, *Explorations in Media Ecology*, vol. 8, n. 2, 19-34.

## Sitografia

Boyd, Danah (2013), “How ‘Context Collapse’ Was Coined: My Recollection”, *Apophenia*, 2013, <https://www.zephoria.org/thoughts/archives/2013/12/08/coining-context-collapse.html>, (ultimo accesso 14/01/2022)

Carr, Nicholas (2020), “From Context Collapse to Content Collapse.”, *Rough Type*, 13/01/2020, <http://www.roughtype.com/?p=8724>, (ultimo accesso 14/01/2022)

Manovich, Lev (2001), “Post-Media aesthetics”,  
<http://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics>, (ultimo accesso  
14/01/2022)