

# SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARETE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 4/2020  
ISSN 2611-3309

FRANCESCO STICCHI — ANDREA PINOTTI

Andrea Pinotti e Antonio Somaini,  
*Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*,  
Torino, Einaudi, 2016.

~ Francesco Sticchi ~

*L'uomo con la macchina da presa nell'era del postumano*

*The Man with a Movie Camera in the Posthuman Age*

## SOMMARIO | ABSTRACT

L'articolo presenta una discussione critica del testo di Andrea Pinotti e Antonio Somaini *Cultura Visuale*, esaminando in particolare la tensione postumanistica ed ecologica che emerge nella trattazione dei contemporanei sviluppi della disciplina, volta a riconsiderare l'intero campo dell'esperienza audiovisiva.

The article offers a critical discussion of *Cultura visuale*, the book by Andrea Pinotti and Antonio Somaini. It examines in particular the posthumanist and ecological tension that emerges in their reflection of the contemporary developments of the discipline, aiming at a reconsideration of the entire field of audiovisual experience.

## PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Media Studies, ecologia della mente, postumanesimo, soggettività  
Media Studies, ecology of mind, posthumanism, subjectivity



~ Andrea Pinotti ~

*L'uomo è sempre stato post-umano*

*Humankind Has Always Been Post-Human*

**SOMMARIO** | **ABSTRACT**

Reagendo alle osservazioni critiche di Francesco Sticchi, il mio contributo affronta la questione degli studi di cultura visuale in relazione al rapporto fra visivo/visuale, natura/tecnica, fisiologia/medialità, sullo sfondo della storicità della percezione.

Reacting to Francesco Sticchi's critical remarks, my contribution addresses the question of visual culture studies in relation to the connections: vision/visuality, nature/technique, physiology/mediality, on the background of the historicity of perception.

**PAROLE CHIAVE** | **KEYWORDS**

visivo, visuale, protesi, tecnica, storicità della percezione  
vision, visuality, prostheses, technique, historicity of perception



## DISCUSSIONI

FRANCESCO STICCHI — ANDREA PINOTTI

Andrea Pinotti e Antonio Somaini,  
*Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*,  
Torino, Einaudi, 2016

~ Francesco Sticchi ~

*L'uomo con la macchina da presa nell'era del postumano*

Viviamo in tempi postmediali. Il secolo scorso, almeno per una sua gran parte, ma soprattutto nella sua configurazione all'interno della memoria collettiva, è stato caratterizzato da una chiara definizione di spazi, contesti, modi interattivi, e se si vuole, da "discipline", in senso Foucaultiano, atte a demarcare con precisione non solo il ruolo di una specifica espressione artistica, ma anche una peculiare forma di operatività (o *agency*) ad essa connessa. L'esplosione degli schermi, la loro frammen-

tata ubiquità e liquida pervasività caratterizzanti, invece, l'esperienza contemporanea dei media visivi ed audiovisivi sembra compromettere qualsiasi possibilità di una precisa e codificata spazializzazione e configurazione dell'esperienza visuale. Tale crisi di senso riguardante lo statuto dell'immagine mediale, inteso sia nella sua accezione astratta e concettuale che nella sua effettiva coniugazione sensoriale e aptica (entrambe inscindibili e parallele), costringono ad un radicale lavoro di revisione e

confronto con la nozione stessa di cultura visuale, tracciando un'archeologia della disciplina e dell'atto "tecnicizzato" del vedere ad essa connesso.

È con questa potente e, al contempo, onerosa premessa che Andrea Pinotti e Antonio Somaini aprono il loro volume sul concetto di cultura visuale, passando in rassegna non solo l'origine della nozione e della disciplina, ma la sua genealogia all'interno della storia dell'arte, e l'intrinseca transdisciplinarietà che evoca nella sua stessa definizione. Analizzare le immagini, i media e dispositivi ottici, infatti, significa esaminarne il funzionamento, l'interazione che essi costruiscono e il tessuto antropologico a cui essi rinviano, e quindi, necessariamente, evoca uno sforzo atto a situare le differenti pratiche della visione all'interno di un *phylum*, di un ecosistema sociale, tecnologico, politico, ed etico in grado restituirne la vitale complessità.

Non è casuale, quindi, che l'indagine critica dei due au-

tori si apra su Bela Balázs<sup>1</sup>, e sulla definizione dei dispositivi fotografici e cinematografici come nuovi modi del vedere, come momento di rottura all'interno del più generale paradigma della fruizione stampata e scritta della conoscenza. Lo shock della rivoluzione industriale, dell'estrema e rapida urbanizzazione e della conseguente emersione della società di massa porta con sé, quindi, un nuovo mondo visibile, in cui, come Jean Epstein già notava, la comprensione appare inscindibile dal tessuto psichico ed emotivo che l'accompagna e, anzi, la caratterizza e determina. La natura fisica e scioccante del visibile, tuttavia, gli autori sottolineano, non deve impedirci storicizzare gli sguardi, e farci astenerci dal capire la natura tecnica del vedere e come essa comporti, in ogni epoca, l'espressione di speci-

<sup>1</sup> Per tutti i riferimenti esatti all'opera degli autori citati si rimanda alla ricca bibliografia del volume in oggetto, n.d.r.

fiche relazioni fra i dispositivi mediali e le soggettività con cui essi interagiscono. È per tal motivo che i *visual cultural studies* appaiono inseparabili dai fondamentali contributi dei *feminist, postcolonial* e *cultural studies*, soprattutto nella loro capacità di evidenziare come ogni sguardo sia codificato, strutturato e socialmente costruito per divenire comprensibile. La natura codificata dei media, d'altronde, non porta con sé una fissità strutturale e una chiusura degli orizzonti interattivi; al contrario, questa stessa caratteristica rivela le fondamenta dinamiche e trasformative della cultura visuale, e come essa non si configuri semplicemente attraverso chiari e univoci rapporti di forza o posizionamenti subiti o agiti dalle/gli spettatrici/tori, ma sia caratterizzata piuttosto da una forte policentricità, da un continuo ricodificarsi. Situare l'opera visuale all'interno di un tessuto antropologico e sociale significa, quindi, restituire la dinamica conflittualità da cui essa è per-

vasa, descrivere i momenti di negoziazione e tensione di cui si fa portatrice e identificare i processi e movimenti di divenire che l'attraversano.

Nell'affrontare il confronto con grandi correnti e declinazioni della cultura visuale, Pinotti e Somaini riescono a tenere insieme la discussione e l'interrelazione di diversissime tradizioni analitiche, spesso viste come rivali e antitetiche. Ad esempio, ampio spazio è dato al lavoro derivante dalla tradizione psicoanalitica e al suo centrale contributo nell'identificazione di regimi scopici. Difatti, gli autori evidenziano quanto l'opera critica di Christian Metz e Laura Mulvey, seppur caratterizzata da importanti revisioni e aggiornamenti, sia ancora centrale nella disamina di costruzioni ideologiche, soprattutto dell'apparato cinematografico, e influisca ancora nella discussione sociale e culturale delle soggettività mediali. L'imprescindibilità della funzione sociale della cultura visuale, tuttavia, non trascen-

de e, al contrario, porta continuamente con sé la disamina delle dinamiche psicologiche ed interattive legate alle varie pratiche della visione. Sarebbe sbagliato, sembrano suggerire i due autori, rinviare ogni esame sullo statuto politico dei media visivi ad un astratto costruttivismo sociale ed è, infatti, in linea con questo approccio che spesso vediamo insieme come l'analisi di un regime scopico si accompagni a valutazioni sulle facoltà percettive e sulle competenze intellettuali al centro dell'esperienza visiva. Pertanto, i due autori si confrontano continuamente con la tradizione fenomenologica, con la psicologia cognitiva, in particolare alla luce del suo importante apporto nel campo dei film studies, fino ad arrivare ad una più recente discussione del ruolo delle neuroscienze per la cultura visuale. Questo genere di studi, che sembrano, soprattutto nel lavoro di Vittorio Gallese e David Freedberg, agire da ponte fra la psicologia di derivazione analitica e l'a-

nalisi fenomenologica di film e media, hanno avuto come maggiore effetto quello di rilocalizzare il centro della visione nell'integrità corporea della/lo spettatrice/tore. Attraverso la discussione della centralità della nostra configurazione neurale, fondamentale perché l'atto visivo si manifesti in connessione con processi di simulazione ed enazione, scopriamo come questo stesso si presenti in forma multimodale e incarnata, impossibile da ridurre ad un'unitaria e chiusa funzionalità, trasformando la/lo spettatrice/tore in complessi sistemi ecologici. Dunque partecipiamo all'esperienza visiva piuttosto che assistervi in modo distante e protetto, e la visione stessa assume, come nel lavoro di Gilles Deleuze, lo statuto di un pensiero autonomo e incarnato, in grado di farsi filosofia pratica attraverso le forme dell'interazione estetica che stabilisce con i suoi "visitatori". È in tal senso che possiamo vedere avverarsi il sogno incompiuto di Eisenstein di

realizzare un sensuale film su *Il Capitale* di Marx, supportato da una grammatica (o meglio da una pragmatica) di passioni ed emozioni in grado di comunicare universalmente.

Tuttavia, bisogna ricordare come per quanto accessibile sia il tessuto affettivo di ogni opera visuale e rivelatore di possibili connessioni corporali, ogni esperienza è pur sempre “mediata”, ed ogni schermo si manifesta come una parete, porosa, ma divisiva. È su questa nota, quindi, che si giunge alla tassonomia politica ed epistemica dei dispositivi medialità, di come essi configurino regimi di enunciato e di costruzione delle soggettività che popolano un intero ecosistema. Tale affermazione ci riconduce alla riflessione iniziale e ad evidenziare come ogni pratica della visione sia sempre inserita in un mobile contesto mediale. È in tal modo che arriviamo a identificare il passaggio (o l’intesificazione) da un regime panottico di sorveglianza, in cui allo spazio delimitato è possibile associare uno sguardo di-

sciplinare diseguale, al prendere forma di una società del controllo (Deleuze). La pervasività di media e schermi non rende solo difficile identificare chiare forme dell’esperienza visiva, ma costringe anche al confronto con una forma del potere diffuso, pervasivo, privo di specifici centri e punti di riferimento gerarchici. Le nuove forme del controllo si manifestano nella circolazione dei flussi informativi, nel continuo rimodularsi delle immagini e nel loro rimbalzare da schermo a schermo. Il controllo quindi prende corpo attraverso il nostro essere partecipi degli stessi processi informativi, nel contribuire “liberamente” alla loro riproduzione e rimodulazione. La natura collettiva del controllo, d’altro canto, non nega l’esistenza di rapporti di forza e forme di sorveglianza “dall’alto”. Come Pinotti e Somaini mostrano, le immagini satellitari legate a tecnologie militari e di apparati di sicurezza ci circondano, entrano vividamente a fare parte del tessuto visibile

quotidiano e ci forniscono in alta definizione lo svolgersi, in diretta, di attività belliche e di monitoraggio. Ciò che rende unico questo tessuto di pratiche del controllo è, però, il loro essere rete, la loro inscindibile interconnessione, che previene ogni scomposizione in atomizzate pratiche della visione. Non è casuale, quindi, che artiste e autrici come Hito Steyerl rivendichino, invece, la centralità politica ed etica di un'immagine povera e precaria, vista come materiale vivido di resistenza alle visioni altamente definite del controllo, fornendo la possibilità di una rete alternativa di fruizione e condivisione del visibile. Un conflitto che possiamo notare nella negoziazione delle immagini legate alla guerra globale al terrorismo dove, da un lato, osserviamo la precisione digitale di bombardamenti effettuati con droni militari, e, d'altro canto, l'insostenibile e tenacemente presente granularità degli scatti delle torture avvenute nel carcere di Abu Ghraib.

In questo conflitto e continuo processo di negoziazione fra diversi livelli e pratiche dell'immagine, che non può conoscere soluzioni catartiche e definitive, ma è composto, invece, da una continua possibilità di complesso riposizionamento, riconosciamo anche il definitivo passaggio ad una cultura visuale multimediale. L'abbandono di una rigida differenziazione fra media ci conduce, a sua volta, alla constatazione di quanto questi possano essere sempre più compresi unicamente in quanto parte di ecologie, di *media environments*, con i quali si trovano simbioticamente e sinesteticamente a interagire uniti da una materiale viscosità, che sta alle fondamenta di ogni possibile ibridazione e contaminazione. Ed è proprio sul concetto di contaminazione che emerge forse la questione esiziale che sottende all'intero volume. Abbiamo visto, infatti, come affrontare le varissime e articolate definizioni di cultura visuale ci porti chiaramente a identificare questo campo



di indagine all'interno di un orizzonte interdisciplinare. A questa stessa molteplicità e possibilità per la combinazione degli orizzonti analitici si aggiunge la consapevolezza di come, non solo i materiali mediali, ma anche le soggettività che li attraversano siano di per sé dei composti, degli assemblaggi, il risultato di bricolage mediali e di un montaggio cinematografico simile a quello di Dziga Vertov con il suo "cine-occhio", in cui la camera da presa non rappresenta solo uno strumento per una nuova visione del mondo. L'apparato cinematografico diventa quintessenzialmente l'apripista per una nuova soggettività, ecologicamente integrata e impossibile da separare dal proprio ambiente e dalle protesi tecnologiche che la circondano. Ed è forse su questo punto che si pone la sfida fondamentale per il campo della cultura visuale: ripensare la soggettività come *continuum*, come processualità estesa e contestualizzata, rinunciando definitivamente ad ogni approccio di derivazione cartesiana o antropocentrica, e osservando quanto l'umano sia essenzialmente una tecnica che emerge dall'incarnato situarsi dei soggetti all'interno di ecosistemi antropologici e mediali. Tale svolta, ovviamente, non andrebbe intesa come un acritico rifiuto di lunghe tradizioni analitiche, quanto invece come una riconfigurazione delle stesse all'interno del contemporaneo orizzonte postmediale. Una rimodulazione cibernetica, per dirla alla maniera di Gregory Bateson, in cui ogni concettualizzazione emerge sempre come dato immanente legato a ecologie in dinamico mutamento. In tal modo non ci si troverebbe semplicemente a negare una prospettiva classicamente umanistica, ma a ripensarla ecologicamente, osservando quali connessioni abbiano permesso l'emersione di un soggetto discreto e centralizzato come naturale spettatrice / tore dell'opera visuale. Riportando su una prospettiva immanente e, varrebbe la pena di aggiungere, postuma-

na, l'approccio con i media, si potrebbe, quindi, osservare come il/la partecipante dell'esperienza visiva sia invece un/a esploratrice/tore, un/a cartografa/o che si riposiziona e rimedia continuamente, costruendo specifici momenti di soggettivazione e spazializzazione. Del resto, i *selfie* incarnano perfettamente le tracce materiche di questo processo esplorativo, segnando visibili punti di riferimento all'interno del fluido orizzonte mediale contemporaneo. D'altra parte, ogni forma di soggettivazione mediale porta con sé anche una forma di cattura, di cristallizzazione in cui vediamo manifestarsi codificazioni e relazioni contingenti di potere che necessitano di essere affrontate e decostruite, così come appare centrale esaminare le velocità trasformative e i modi di depotenziamento connessi ad ogni dispositivo.

Scorrendo questo denso e fondamentale volume si potrebbe osservare come Pinotti e Somaini siano sorretti da uno spirito Benjaminiano,

che ne attraversa le pagine; in particolare, ciò che si nota con maggiore forza è la consapevolezza propria dell'Angelus Novus che la strada che porta a nuove "futuribilità", con annessi rinnovate prassi critiche e concettuali, passi necessariamente attraverso la capacità di vendicare i fantasmi di inespresi tempi futuri all'interno delle macerie e dei resti di un passato che inesorabilmente ritorna. Da questo punto di vista, la lettura di *Cultura visuale* ci dimostra come il divenire postumano non abbia nulla a che fare con un chiaro momento consequenziale alla post-modernità, ma invochi piuttosto una revisione completa di ciò che storicamente abbiamo assunto come elemento fondante della visione. La "nuova carne" invocata in *Videodrome* (1983) di Cronenberg attraversa da sempre i nostri tessuti e le nostre connessioni medialità; sta a noi dunque esplorarne gli infiniti innervarsi, le continue mutazioni, e le nuove pratiche del vedere che essa porta con sé.

~ Andrea Pinotti ~

*L'uomo è sempre stato post-umano*

Nel suo commento critico del nostro *Cultura visuale* Francesco Sticchi evoca ripetutamente “ecosistemi” ed “ecologie”. Così facendo raccoglie una questione che ci stava e ci sta molto a cuore: quella del rapporto fra uomo e tecnica, un tema classico della riflessione filosofica novecentesca (soprattutto all’indomani di Hiroshima), che viene potentemente rilanciato verso la fine del secolo scorso in concomitanza con la pervasiva diffusione del personal computer, di internet e della cultura digitale: una congiuntura che modifica radicalmente il modo di produrre, manipolare, distribuire, consumare, archiviare le immagini.

Nell’affrontare questo plesso, insieme concettuale ed esperienziale, ci siamo rivolti a una tradizione che abbraccia nomi eterogenei (Marx e Benjamin per la nozione di *Innervation*, Leroi-Gourhan e Simondon per il concetto di *milieu*, McLuhan per la conce-

zione del *medium* come “extension of man”, nel panorama italiano i lavori di Francesco Casetti sul “mediascape” e di Pietro Montani sull’immaginazione intermediale), che da differenti prospettive respingono l’idea che la dimensione tecnica sia qualcosa di *superadditum*, di aggiunto dall’esterno in modo estrinseco e contingente rispetto al nucleo essenziale dell’essere umano. Piuttosto al contrario, l’uomo è naturalmente tecnico (o, se si preferisce, tecnicamente naturale): si prolunga spontaneamente nelle proprie protesi, che non solo ampliano le sue possibilità di esplorazione cognitiva del, e di intervento pragmatico sul, suo mondo circostante, ma finiscono per retroagire sulla sua stessa costituzione, modificandola.

Un plesso, dunque, che richiede di pensare insieme anatomia e tecnologia, fisiologia e medialità: e lo richiede ben prima dell’avvento dei cyborg e degli androidi. L’uomo è sem-

pre stato post-umano, come mostra “L’alba dell’uomo”, la celebre apertura di *2001: Odissea nello spazio* (1968), in cui un ominide nostro antenato, giocherellando con il femore (*naturale*) di una carcassa, ne scopre il potenziale (*strumentale*) di ascia e martello, protesi che prolungano e intensificano l’operatività del braccio: un femore-ascia-martello che, lanciato per aria, si trasforma volteggiando in una navicella spaziale. In un vertiginoso *rac-courci* di pochi secondi Kubrick ci offre la rappresentazione icastica di uno sviluppo millenario. Che ancora ci riguarda.

Proprio in virtù di questa co-determinazione di natura e tecnica, di fisiologia e medialità – che si dispiega come co-determinazione *storica*, cioè mutante nel tempo – occorre riconsiderare la dimensione percettiva (in generale e, per quel che ci interessa in modo particolare, nel nostro rapporto con le immagini) secondo una prospettiva altrettanto storica. Occorre cioè porre il problema della storicità del-

la percezione sullo sfondo della storicità del nesso anatomia-medium (a partire dal primo medium che ci mette in relazione con il mondo: il nostro stesso corpo proprio) Se si afferma che la visione umana altro non è che un meccanismo fisiologico (*a parte subiecti*: l’impressione retinica e la rielaborazione neurale degli stimoli visivi) e un meccanismo fisico (*a parte obiecti*: i fenomeni luminosi indagati dall’ottica e dall’elettromagnetismo), si avrà buon gioco ad affermare che la percezione visiva non ha storia. O meglio, ce l’ha esclusivamente nei termini della storia dell’evoluzione della specie *Homo Sapiens*. Se invece ci si dispone all’idea che, quando apriamo gli occhi sul mondo, accade anche altro e più che non semplicemente l’attivarsi di un meccanismo fisico-fisiologico – accade uno *sguardo* –, si dischiude un campo di interrelazioni fra la sfera fisico-fisiologica e i condizionamenti culturali e medialità, che di volta in volta negoziano la soglia di visibilità del mon-

do (e dunque anche la sua invisibilità).

È questo il principale motivo che ci ha indotto ad adottare la locuzione “cultura visuale” preferendola a “cultura visiva”: se “visivo” sembra principalmente rimandare al meccanismo fisico-fisiologico della visione (che si vuole a-storico), “visuale” è un aggettivo che rinvia all’angolo visuale, alla visuale, all’inaggirabile esser-situato dello sguardo (e dunque anche, inevitabilmente, al suo punto cieco): così, come ha puntualmente rilevato Francesco Sticchi, i *visual culture studies* risultano “inseparabili” dai *feminist*, *postcolonial* e *cultural studies*, e da tutte quelle prospettive (come quella storia dell’arte impegnata nell’explorare la relazione fra stile figurativo e stile percettivo) che hanno insistito sulla visualità come condizione della visione e della visibilità.

Fra i concetti che sono stati introdotti per identificare questo plesso problematico, particolare fortuna ha arriso alla

nozione di “regime scopico”. Uno dei motivi di tale fortuna crediamo risieda nella sua capacità di evocare la dimensione intrinsecamente *politica* di quel plesso, relativa ai rapporti di potere che di volta in volta negoziano la soglia di visibilità dei fenomeni mondani. Francesco Sticchi richiama opportunamente la “società del controllo”: i *surveillance studies* sono in effetti uno dei rami più vivaci e produttivi nell’ambito dei *visual culture studies*, e le questioni che sollevano meritano un’attenzione particolare. L’indagine critica delle istanze di controllo della visibilità – ad esempio la più o meno alta risoluzione con la quale le immagini satellitari militari vengono concesse alla ricezione civile dopo essere state adeguatamente filtrate e degradate – è oggi uno dei principali compiti politici degli studi di cultura visuale che si configura come una rinnovata critica dell’ideologia. Se ideologia è spacciare per naturale ciò che è invece storicamente costituito, per traspa-

rente ciò che è invece opaco, “naturalizzata”, cioè attestata (e subita) nel suo mero essere così. L’esercizio di questa critica è urgente e necessario per evitare che la cultura visuale venga