

LA VALLE DELL'EDEN

SEMESTRALE DI CINEMA E AUDIOVISIVI

n. 33
2018

SCALPENDI EDITORE

Direttore responsabile

Grazia Paganelli (Museo Nazionale del Cinema).

Direttori

Giaime Alonge (Università di Torino), Giulia Carluccio (Università di Torino), Luca Malavasi (Università di Genova), Federica Villa (Università di Pavia).

Comitato scientifico

Paolo Bertetto (Università di Roma La Sapienza), Francesco Casetti (Yale University), Richard Dyer (King's College London), Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Tom Gunning (University of Chicago), Giacomo Manzoli (Università di Bologna), Enrico Menduni (Università di Roma 3), Catherine O'Rawe (University of Bristol), Peppino Ortoleva (Università di Torino), Guglielmo Pescatore (Università di Bologna), Francesco Pitassio (Università di Udine), Jacqueline Reich (Fordham University), Rosa Maria Salvatore (Università di Padova), Antonio Somaini (Université Sorbonne Nouvelle Paris III), Pierre Sorlin (Université Sorbonne Nouvelle Paris III), Veronica Pravadelli (Università di Roma 3).

Comitato direttivo

Silvio Alovisio (Università di Torino), Alessandro Amaducci (Università di Torino), Luca Barra, (Università di Bologna), Claudio Bisoni (Università di Bologna), Gabriele D'Autilia (Università di Teramo), Raffaele De Berti (Università di Milano), Ilaria De Pascalis (Università di Bologna), Damiano Garofalo (Università di Roma La Sapienza), Michele Guerra (Università di Parma), Ilario Meandri (Università di Torino), Andrea Minuz (Università di Roma La Sapienza), Emiliano Morreale (Università di Roma La Sapienza), Mariapaola Pierini (Università di Torino), Franco Prono (Università di Torino), Chiara Simonigh (Università di Torino), Andrea Valle (Università di Torino).

Redazione

Lorenzo Donghi (Università di Pavia), Riccardo Fassone (Università di Torino), Giuliana Galvagno (Università di Torino), Ismaela Goss (Università di Genova), Andrea Mattacheo (Università di Torino), Matteo Pollone (Università di Torino), Gabriele Rigola (Università di Torino), Hamilton Santì (Università di Torino), Jacopo Tomatis (Università di Torino), Sara Tongiani (Università di Genova), Deborah Toschi (Università di Pavia).

Coordinamento redazione

Cristina Colet (Università di Torino), Giulia Muggeo (Università di Torino).

Stampato con il contributo di

Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino – Finanziamento Ricerca Locale.

In copertina

Daive Mosconi, *In morte del padre: La morte si manifesta*, 1984-1985, trittico di Polaroid

In quarta di copertina

Sherrie Levine, *Untitled (After Walker Evans)*, 1981, fotografia in bianco e nero

La Valle dell'Eden

Semestrale di cinema e audiovisivi

© 2018, Scalpendi editore, Milano

ISBN: 978-88-99473-96-9

ISSN: 1970-6391

Progetto grafico e copertina

© Solchi graphic design, Milano

Montaggio

Roberta Russo

Caporedattore

Simone Amerigo

Redazione

Manuela Beretta

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: dicembre 2018

Finito di stampare nel mese di dicembre 2018 a cura di Scalpendi Editore S.r.l. – Printed in Italy

Scalpendi Editore S.r.l.

Sede legale:

Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

Sede operativa:

Grafiche Milani S.p.a.
Via Guglielmo Marconi, 17/19
20090 Segrate

www.scalpendieditore.eu

info@scalpendieditore.eu

Registrazione presso il Tribunale di Torino

n. 5179 del 04/08/1998

SOMMARIO

DOSSIER MONOGRAFICO: POSTMODERNO E TEORIA DELL'IMMAGINE
a cura di Barbara Grespi e Luca Malavasi

Quando le immagini hanno smesso di essere (soltanto) immagini <i>Barbara Grespi, Luca Malavasi</i>	5
Metastorie: note sulla teoria della storia del cinema (oltre il cinema) <i>Diego Cavallotti, Simone Dotto, Andrea Mariani</i>	19
Addio al linguaggio. Il superamento del postmoderno mediante la percezione e le immagini <i>Enrico Terrone</i>	31
Reinstradare il postmoderno: da Kittler a Tom McCarthy <i>Alessandra Violi</i>	41
Fotografia al limite <i>Elio Grazioli</i>	51
Vita della materia: su alcune logiche della bassa risoluzione <i>Rinaldo Censi</i>	59
Reliquie postmoderne. L'esperienza tecnica da <i>Blade Runner</i> a <i>Blade Runner 2049</i> <i>Pietro Masciullo</i>	69
Il visore immaginario: la nascita della realtà virtuale nello spirito del cinema <i>Giancarlo Grossi</i>	77
<i>Suspicious Images</i> . Tra narrazione e documentazione, sulla critica postmoderna della rappresentazione in <i>Hostage: The Bachar Tapes</i> di Walid Raad <i>Samuel Antichi</i>	87



Barbara Grespi, Luca Malavasi

Visualità e postmoderno

Visual culture studies: «studi sull'esperienza e l'espressione visiva umana»¹. La definizione, sintetica, per non dire lapidaria, è di uno dei padri fondatori degli studi visuali contemporanei, e a fronte del fiume di parole spese per definire questo territorio ambiguo, sfuggente, persino minaccioso per l'equilibrio delle discipline accademiche, si accontenta di mettere in campo due diversi modi di rapportarsi alle immagini: farne esperienza e/o servirsene come strumenti espressivi. La novità di questa area di ricerca, si è molto scritto, consiste nel superamento degli studi di settore sulle singole forme iconiche (storia dell'arte, storia del cinema, storia dei media) e nella messa in dialogo di territori e approcci², ma nella definizione citata l'accento cade su qualcos'altro, e cioè sull'idea che l'immagine, oltre a offrirsi come tradizionale mezzo artistico e comunicativo da comprendere, sia un oggetto non semplicemente visto o guardato, ma più ampiamente esperito. Ciò non solo sulla scorta di una radicale interrogazione sulla natura non ingenua e non immediata del vedere – atto costruito in vari modi, nelle diverse fasi storiche, da diversi regimi dello sguardo, tecnologie, media e pratiche sociali – ma anche in virtù del fatto che, in questa relazione, la dimensione oculare non è necessariamente prioritaria. Questi due argomenti forti, ancora assai produttivi per la ricerca, si definiscono più o meno negli anni in cui le teorie postmoderne dell'immagine si avviano verso il declino, come in un passaggio di testimone, senza però che nulla di esplicito (o quantomeno di costruttivo) intercorra fra i due rami del pensiero. È possibile mettere in relazione i due argomenti appena introdotti, alla base soprattutto dei *visual culture studies* di matrice anglosassone, con le teorie del postmoderno? Luca Malavasi sospetta che fra l'emergenza degli studi visuali e il lungo dibattito

* Gli autori hanno discusso e condiviso tutti i contenuti del saggio; a fini pratici si precisa che Barbara Grespi ha scritto il primo paragrafo, *Visualità e postmoderno*, mentre Luca Malavasi il secondo, *Immagini e postmoderno*.

¹ William J. Thomas Mitchell inserisce laconicamente questa definizione («the study of human visual experience and expression») nell'introduzione al suo W.J.T. Mitchell, *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005, p. 6, salvo poi dedicare un intero capitolo alla discussione di che cosa siano gli studi visuali, quali miti abbiano generato, di quali resistenze siano vittima, ecc. Si veda la traduzione del capitolo in W.J.T. Mitchell, *Mostrare il vedere. Una critica della cultura visuale*, in Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Milano, Raffaello Cortina, 2017, pp. 41-65.

² Nella prefazione all'edizione italiana di Mitchell, *Pictorial Turn*, cit. (vedi nota 1), p. 17, Michele Cometa fa riferimento alla dimensione "indisciplinata" dei *visual studies*, luogo di convergenza e turbolenza fra le discipline; l'idea di «un campo di studi transdisciplinare» è inoltre sviluppata appieno da A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 45-46.

sulla postmodernità qualche ponte debba essere gettato³, e l'intuizione senz'altro merita di essere messa alla prova. Tenterò qui di farlo, prendendo in considerazione due studiosi che apparentemente non hanno nulla da dirsi, come Fredric Jameson e William J. Thomas Mitchell, per farli interagire su una delle questioni più calde che entrambi, diversamente, hanno sollevato, e che costituisce una diretta conseguenza della definizione succitata: il tema della *agency* delle immagini, considerate soggetti, e non oggetti, con i quali entrare in relazione in modo complesso, non limitandosi allo sguardo (che confermerebbe il loro statuto cosale), bensì vivendole ed esperendole in senso pieno e profondo.

In molti suoi scritti, Mitchell – lo si sarà riconosciuto nella sintesi di concetti con cui si è aperto il paragrafo – sembra muovere dalla convinzione che ci sia effettivamente qualcosa di speciale nella contemporaneità che pertiene all'ordine del visivo, non qualcosa di nuovo (anzi semmai proprio di antico e premoderno), ma qualcosa di urgente che si impone all'attenzione e che ci chiede di cambiare punto di osservazione. Dal canto suo, Jameson riferisce spesso le sue teorie all'«espansione della cultura dell'immagine e alla sua grande diffusione nel sociale»⁴, sostenendo più radicalmente l'idea di una *trasformazione della dimensione visiva* della cultura contemporanea, che non vuole dire avvento di una contemporaneità squisitamente, o prevalentemente, visiva (questo sarebbe semmai l'argomento da contestare con più aggressività), bensì ingresso in un'era nella quale le immagini assumono una diversa funzione. Jameson – sulla scorta soprattutto dei lavori di Jonathan Crary – è ben conscio che l'esplosione della visualità è già una questione primonovecentesca, e quello che propone di indagare è la torsione postmoderna che questo aspetto della cultura assume nel presente. Nel saggio *Transformation of the Image in Postmodernity*⁵, traccia tre diversi stadi del pensiero sul visuale, non particolarmente rigorosi, in verità, dal punto di vista di una filosofia dell'immagine, ma assai sintomatici dell'ordine di priorità che il pensiero postmoderno si è dato, e allo stesso tempo delle priorità che stanno emergendo negli studi sul visuale. Il percorso di Jameson parte dal tema dello sguardo introdotto da Jean-Paul Sartre, nel quale lo studio del principale processo attraverso cui si cerca il contatto fra esseri umani si tramuta in uno strumento di reificazione dell'altro; nella teoria di Sartre «si produce un inaspettato rovesciamento nel quale l'esperienza di essere guardato diventa primaria, e il mio sguardo una reazione secondaria»⁶, con il conseguente accento sulla messa in visibilità come momento del divenire oggetto del soggetto, della sua cosificazione, o come dice Jameson con riferimento alle teorie di Frantz Fanon e Simone de Beauvoir, della sua «colonizzazione». La seconda fase di questa storia del visibile coincide con il pensiero di Michel Foucault, che trasforma la questione epistemologica in una questione politica, enfatizzando la capacità dello sguardo di misurare il mondo e gli esseri umani: il fatto di essere ininterrottamente visti, e di essere sempre in grado di vedere, mantiene l'assoggetta-

3 L. Malavasi, *Postmoderno e cinema. Nuove prospettive di analisi*, Roma, Carocci, 2017, p. 81.

4 Jameson parla precisamente di una «expansion of image culture and its greater diffusion through the social», in F. Jameson, *The Transformation of the Image in Postmodernity* [1995], in Id., *Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, London-New York, Verso Books, 1998, p. 100.

5 Jameson, *The Transformation of the Image in Postmodernity*, cit. (vedi nota 4), pp. 93-135.

6 Ivi, p. 104, traduzione nostra.

mento degli individui, e a questo servono le diverse forme di burocratizzazione dell'occhio che Foucault articola nelle loro principali varianti istituzionali. Qui scatta la prima critica di Jameson, che respinge questa prospettiva perché paradossalmente meno politica di quanto sembri: l'accento sul dominio e le forme di controllo – apparentemente irreversibili – dell'impersonale sguardo istituzionalizzato sembra escludere qualunque possibilità di *agency* individuale, che nella versione sartriana era invece ancora possibile (a partire dal riconoscersi passivo del soggetto cosificato, verso il suo utopico riscatto). Questa che Jameson vive come una sorta di impasse, si risolve nel terzo momento, che coincide con il postmoderno e in particolare con la prospettiva debordiana di *La società dello spettacolo*. La visibilità universale che era per Foucault funesta e priva di fuga viene ora perfettamente integrata nelle nostre vite, e in qualche modo goduta: è la società dell'immagine come bene di consumo, delle nostre vite costantemente “esposte”, trasformate in grumi di dati, misurate, analizzate, scandagliate, e dei nostri corpi stimolati da migliaia di impulsi quotidiani, finanche riscoperti nella loro capacità di assorbire una vastissima gamma di sensazioni, affetti, emozioni, verso quella che è stata definita una nuova tecno-estetica. Ma il punto principale è che lo sguardo cosificante, colonizzante ecc. ora si reifica nella tecnologia, e in particolare nella tecnologia dei media, sicché il risultato è l'esercizio di uno sguardo dello sguardo (mediatico); quest'ultimo però produce un proprio discorso che in un certo senso ci “scagiona”, passando il testimone all'immagine stessa («la visibilità viene trasformata in un nuovo discorso complessivo»⁷). Queste pagine di Jameson non sembrano avere molto a che vedere con la prospettiva baudrillardiana, incentrata sull'attestazione dell'impossibilità di squarciare la pellicola che riveste interamente il mondo, rendendolo visibile nella sua perfetta duplicazione ottica ma allo stesso tempo inaccessibile; semmai pongono l'accento sul potere del nostro sguardo e attestano che esso ora si confronta con un (s)oggetto di secondo grado, già colonizzato, già ridotto e dominato.

Questa sensazione di “debolezza” dell'immagine, o del mondo-immagine, si percepirà di nuovo pochi anni dopo in Mitchell, che manifesterà la stessa insofferenza per l'approccio post-foucaultiano, sviluppando una sorta di percorso di emancipazione del visuale ammantato di animismo. La tesi di Mitchell, al centro di uno dei suoi libri più discussi, è nota: le immagini sono segni viventi, forme di vita dotate di caratteristiche proprie della materia vivente⁸. Esse non hanno semplicemente effetti su di noi (commuovono, irritano, persuadono) ma ci fanno richieste perché desiderano qualcosa, e questo qualcosa è in sostanza ciò di cui sono prive. Ora il punto non è che le immagini *di oggi* fanno questo, ma piuttosto che *oggi* siamo portati a pensarle in questo modo, e dunque, in quella costante antropologica che vede da sempre l'uomo oscillare fra il trattarle scetticamente come costrutti culturali e il viverle magicamente come “oggetti” animati, ora si propende maggiormente per la seconda. La domanda chiave è naturalmente perché. E la risposta di Mitchell è tutta interna a un'analisi del presente: l'apparizione del primo clone, il riconoscimento della “personalità” e dell'attivismo di immagini come quelle delle Torri Gemelle

⁷ Ivi, p. 110.

⁸ Mitchell, *What do pictures want?*, cit. (vedi nota 1), pp. 28-56.

(in sostanza sono la biotecnologia e il capitalismo globale, ultime frontiere del progresso, a risvegliare istanze primitive, e in particolare la nostra capacità, mai perduta, di accogliere la vita dell'inorganico). Quel che ci interessa, però, è il risvolto metateorico della domanda, che riguarda semmai le radici di questa inclinazione del pensiero mitchelliano. Difficile ignorare il fatto che per anni le teorie del postmoderno hanno rivestito le immagini di un manto vitale, ce le hanno proposte come sostituti del nostro mondo, persino come criminali che hanno compiuto il delitto perfetto della sua sparizione; e anche al di fuori di questo panico millenarista, ritroviamo appunto la riflessione di Jameson, che sottolinea la loro capacità di darsi come sguardi reificati, come fossili di un atto vitale avvenuto ma sempre pronto a risvegliarsi e agire (una delle più grandi rimozioni del suo saggio, ovvero il capitolo merleau-pontyano, avrebbe fornito argomenti decisivi attorno a cui allacciare la seconda alla terza fase del suo percorso di trasformazione dell'immagine).

Quando Jameson scrive, Mitchell ha già formulato la sua prima definizione "animista" dell'immagine, apparsa in pieno clima postmoderno. Si legge nel suo *What is an image?* (1986):

Le immagini non sono solo un particolare tipo di segno, ma qualcosa di simile a un attore sul palcoscenico della storia, una presenza o un personaggio dotato di uno statuto leggendario, una Storia che scorre parallela e partecipa alle storie che raccontiamo a noi stessi sulla nostra stessa evoluzione da creature 'forgiate ad immagine' del creatore, a creature che forgianno sé stesse e il mondo a loro immagine⁹.

In seguito Mitchell svilupperà la propria argomentazione facendo riferimento a Roland Barthes, e proprio a quel punto cieco della sua teoria semiologica in cui Barthes comincia a pensare che l'immagine è il momento della resurrezione di qualcosa (ri-presentazione) più che un puro contenitore di significati, comincia a sospettare che essa resista al senso in virtù della sua dimensione mitica, vitalistica ed esperienziale¹⁰; Mitchell farà dunque riferimento ai primi germi della svolta decostruzionista barthesiana, quella che in seguito si svilupperà in grande vicinanza morale con le teorie del postmoderno. Anche Jean Baudrillard e Guy Debord affiorano in varie pagine di *What do pictures want?*, ma sempre come *pars destruens* del discorso («ci dicono che le immagini hanno una pseudo-agency e un proprio potere, sono vive e stanno bene [...] affermano la società della sorveglianza, dello spettacolo, del simulacro [...] come ci aiuta tutto questo?»¹¹); in realtà le idee di questi pensatori non possono che essere viste come una piattaforma sulla quale fare ruotare i termini della questione, come un primo risveglio della percezione animista che in seguito Mitchell svilupperà con tanta originalità.

⁹ «Images are not just a particular kind of sign, but something like an actor on the historical stage, a presence or character endowed with legendary status, a history that parallels and participates in the stories we tell ourselves about our own evolution from creatures 'made in the image' of a creator, to creatures who make themselves and their world in their own image». Cfr. W.J.T. Mitchell, *What is an image?*, in Id., *Iconology, Image, Text*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 9, traduzione nostra.

¹⁰ R. Barthes, *Retorica dell'immagine* [1964], in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III* [1985], Torino, Einaudi, 2001, p. 22.

¹¹ Mitchell, *What do pictures want?*, cit. (vedi nota 1), pp. 96 e 32, traduzione nostra.

Forse diversamente dalla prospettiva di Baudrillard, ma in sintonia con quella sopraespota di Jameson, anche Mitchell sostiene che si debba guardare alle immagini con più benevolenza, e soprattutto riconoscendo loro una sorta di sofferenza, una debolezza sostanziale (questo è un punto a cui arriverà solo nel 2005, in *What do pictures want?*). Se è vero che le immagini sono soggetti, lo sono in virtù di una condizione di subalternità: sono di genere femminile, sono persone di colore, sono di culture non egemoniche, e inoltre non sono spiriti disincarnati, bensì «corpi segnati dalle stimmate della differenza, e la cui funzione è nel contempo quella di ‘mediatori’ e capri espiatori sul piano sociale della visualità umana»¹². Di conseguenza, la vita che manifestano non è una forma di parassitismo nei confronti della nostra, bensì una richiesta sempre aperta di equivalenza, di eguaglianza che le rende animate, desideranti. È questo l’aspetto più interessante della teoria di Mitchell, che pur senza mettere in campo nuovi strumenti di analisi delle immagini (anzi considerando gli stessi aspetti plastico-figurativi che interessavano a Barthes e a tutta la semiologia), riesce a introdurre un diverso orientamento dello sguardo, indirizzato verso l’individuazione di una debolezza del costruito visivo che si rivela assai sintomatica sia per la cultura da cui sorge sia per l’orizzonte della visualità nel quale si colloca. In un certo senso, quella di Mitchell diventerà un’analisi dei lapsus che hanno accompagnato la creazione dell’immagine e che continuano a lavorare nel suo tessuto tanto da suonare come una domanda di riscatto.

Il rischio qui è di avere razionalizzato eccessivamente una prospettiva che in Mitchell resta più ambiguamente sospesa in territorio animista, soprattutto quando affronta temi caldi come il terrorismo e sottolinea lo slittamento dall’immagine-simbolo all’immagine che è, in parte, ciò che rappresenta, e come tale si comporta, aggredendo gli occhi dell’altro, finanche insultandolo e guerreggiando con lui. La tradizione a cui possiamo ricondurre questa sensibilità non è tanto quell’antica del mito di infusione della vita nell’opera d’arte (comprensivo di una vasta galleria sempreverde di quadri magici, statue che si animano, edifici antropomorfi ecc.), bensì quella tipicamente moderna della tecnica che porta scientificamente in vita qualcosa (con l’elettricità, la meccanica, il dispositivo ottico). È il tipo di animismo che ha interessato il cinema, alcuni dei suoi inventori più bistrattati (i fratelli Skladanowsky e il loro *bioscopio* vivificante, di cui Wim Wenders ha saputo dire l’importanza meglio di chiunque altro nel suo documentario del 1995), e soprattutto alcuni dei teorici più eccentrici, come Jean Epstein, oggi ampiamente valorizzato per il suo sguardo sul cinema come macchina che proprio attraverso alcune delle sue tecniche (ad esempio il rallenti e la velocizzazione) sa rivelare la vita delle cose, sa animare il mondo e le sue materie inerti agli occhi dell’uomo, regalandogli una sorta di incanto primitivo. Ma dunque è nelle teorie moderne, e forse nel medium principe della modernità, che si radicano le teorie di Mitchell? Dov’è finito il postmoderno?

Per risolvere in poche battute il conflitto moderno-postmoderno, basta richiamare quelle che al tempo furono considerate le frasi più provocatorie di Jean-François Lyotard: «un’opera può diventare moderna solo se prima è postmoderna», «il postmodernismo non

¹² Ivi, p. 46, traduzione nostra.

è il modernismo al declino ma al suo stato nascente, e questo stato è costante»¹³. Negli anni caldi del dibattito, fiumi di inchiostro sono stati versati per commentare il senso del prefisso post-: congedo dalla modernità e dal suo progetto, politico e filosofico, ritualistico commiato che non sarebbe stato tale se si fosse posto nei termini (fatalmente moderni) del superamento, dell'avvento del nuovo, della frattura che rende vecchio e sorpassato il passato (perché questa è, in ultima analisi, la quintessenza del sentire moderno, si sarebbe precisato in seguito¹⁴); niente di tutto questo, semmai «un processo in 'ana-', un processo di analisi, anamnesi, anagogia e anamorfosi»¹⁵ che serve a elaborare (in senso psicanalitico) un disturbo. Ancora più chiaro sarà Gianni Vattimo, che interpreta questo post- (incaricato di liquidare, tra le altre cose, anche la metafisica) come sinonimo di *postumi*, i postumi di una malattia, lo stato di convalescenza del pensiero occidentale:

[la metafisica] è qualcosa che rimane in noi come le tracce di una malattia o come un dolore al quale ci si rassegna; o ancora potremmo dire, giocando sulla polivalenza del termine italiano 'rimettersi', è qualcosa da cui ci si rimette, e a cui ci si rimette, che ci si rimette (ci si invia)¹⁶.

Ebbene, la malattia del postmoderno – inteso soprattutto come sensibilità nei confronti della non linearità della Storia – dura tuttora e difficilmente si comprende come potrebbe finire. Lasciamo perdere tutte le etichette che ne sono derivate, soprattutto nel campo delle arti, e tratteniamo solo questa insofferenza di fondo per l'idea del progredire, oltrepassare, innovare, *originare*, in pratica il nucleo essenziale del pensiero postmoderno, già tutto contenuto in *La condizione postmoderna*. I *visual studies* e i loro numi tutelari (ad esempio Aby Warburg, che Mitchell scoprirà solo molto tardi ma che è il riferimento chiave della sponda visualista francese), pensano all'origine come a qualcosa che può affiorare anche dopo il manifestarsi di un fenomeno, dato che la sua prima emergenza non è necessariamente quella fondativa e più piena, più precisa e più perfetta; l'origine può essere raggiunta anche molti secoli dopo, nel momento in cui si rende riconoscibile qualcosa che prima era fosco e incerto, ed è in quel momento che si dà un nome a ciò che era rimasto senza nome¹⁷. Georges Didi-Huberman – che rilanciando il pensiero di Warburg ha inaugurato i *visual studies* europei – fonda gran parte delle proprie teorie sul concetto di anacronismo, dimensione interna alle immagini, sempre increspate da un intreccio di tempi, e dunque ben determinate nel chiedere alla Storia di riconfigurarsi in chiave – possiamo ormai dire – postmoderna. Nelle pagine di Didi-Huberman, anacronismo significa «procedere a ritroso nell'ordine cronologico, una

13 J.-F. Lyotard, *Reponse a la question: qu'est-ce que le postmoderne?*, "Critique", 419, 1982, p. 366.

14 G. Vattimo, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989, p. 8.

15 J.-F. Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 91.

16 G. Vattimo, *Nichilismo e postmoderno in filosofia*, in Id., *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985, p. 181.

17 Cfr. la parte intitolata *L'origine*, in A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano, Mimesis, 1999, in particolare pp. 105-130.

‘risalita nel tempo’¹⁸, una caccia all’origine «nell’adesso reminiscente»¹⁹; questo inverso processo di esplorazione storica viene chiarito anche attraverso il ricorso all’idea di *sublime* in Barnett Newman – artista già postmoderno –, il che spinge Didi-Huberman verso un territorio squisitamente lyotardiano, essendo il sublime proprio una delle chiavi della teoria del postmoderno²⁰. Infine, l’attualissima archeologia dei media di matrice tedesca, ramo che non avrebbe nessuna difficoltà ad accettare la precessione di un *post* (anche nel più ristretto ambito della storia del cinema, come si legge nel saggio di Cavallotti, Dotto e Mariani in questo numero), ugualmente professa fede anacronistica, pur adottando un’altra terminologia. In conclusione, l’attuale passione della ricerca per il cortocircuito fra passato e presente sembra decisamente figlia del postmoderno, di quella “condizione del sapere” che, anche per effetto della radicale mediatizzazione, sposa un’idea sincretica della temporalità, e tende a presentare l’assolutamente “nuovo” come un germe resistente che circola nel sangue e si risveglia, con virulenza variabile, in più momenti della storia. Così l’animismo mitcheliano è postmoderno nella sua capacità di riunire il primitivo al moderno, e in generale lo sono i *visual studies*: forse anch’essi forme di convalescenza, rituali di guarigione nei quali, attraverso spericolati esercizi crononautici, si impara a «risalire la corrente del passato»²¹. Dunque nessuno, per il momento, ha davvero voglia di guarire.

Tecnica e postmoderno

Nel 1983 Geoff Simons, che già da qualche anno ha smesso di occuparsi a tempo pieno di sessualità e pornografia per volgere la propria attenzione di giornalista onnivoro al mondo dei microprocessori, dei computer, dei robot e dell’intelligenza artificiale, pubblica un volume dall’eloquente titolo *Are Computers Alive?* Si tratta di uno studio ancora fortemente legato all’ideologia “romantica” della macchina come doppio perfezionato dell’uomo, ideologia a sua volta riflessa nella logica che, in quel momento, guida la ricerca scientifica sui “cervelli elettronici” (mentre oggi, com’è noto, lo sviluppo di un’intelligenza artificiale si muove lungo binari quasi completamente affrancati da una simile ipotesi “replicativa”). Rispondere affermativamente alla domanda del titolo è, di conseguenza, quasi inevitabile, e la conclusione del libro, pensando al futuro del dibattito, sposta significativamente l’asse dell’indagine: ciò su cui occorre riflettere non è se computer e robot sono vivi (lo sono e lo saranno sempre di più), ma quale tipo di vita essi rappresentano. Di qui, alcune curiose

18 G. Didi-Huberman, *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini* [2000], Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 33. Oltre a Warburg, Didi-Huberman si rifà a Benjamin e alle sue tesi sul concetto di storia. Benjamin viene antologizzato in quanto precursore del postmoderno da G. Chiurazzi, *Il postmoderno. Il pensiero nella società della comunicazione*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 66 e ss.

19 Didi-Huberman, *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, cit. (vedi nota 18), p. 231.

20 Cfr. il capitolo *Post scriptum al terrore e al sublime*, in Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, cit. (vedi nota 15), pp. 79-84.

21 E. Huthamo, J. Parikka, *Un’archeologia dell’archeologia dei media*, in *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, a cura di R. Eugeni e A. D’Aloia, Milano, Raffaello Cortina, 2017, p. 299. Fra i precursori dell’archeologia dei media, i due autori annoverano anche Aby Warburg.

domande secondarie: «Can a computer stand for Parliament? What rights should a robot have? Would you let your daughter (son) marry a machine?»²². Non sorprende che, a distanza di due anni, Simons dia alle stampe un altro libro, *Silicon Shock* (mentre continua la riflessione sull'«umanità» delle macchine con *The biology of computer life: survival, emotion and free will*, sempre del 1985), il cui tema, questa volta, è la minaccia rappresentata dai computer, dalla loro onnipotenza e, appunto, dalla loro umanità.

Il 1983 è anche l'anno in cui, in diretta televisiva, sulla CBS, e di fronte a un pubblico «live» di una ventina di persone, David Copperfield fa sparire la Statua della Libertà (in precedenza, aveva fatto levitare una Ferrari). L'8 aprile l'illusionista tiene incollato al piccolo schermo (che a quel tempo è davvero piccolo) milioni di americani, consegnando attraverso la sua spettacolare magia un messaggio perfettamente in linea con il contesto reaganiano della Guerra fredda (non a caso, l'episodio è stato recuperato, in forma filologicamente corretta, nel corso della quinta stagione di *The Americans*). Come spiega prima del numero, infatti, con la sparizione della Statua della Libertà Copperfield intende ricordare «how precious liberty is and how easily it can be lost. I can show with magic how we take our freedom for granted». Tre telecamere documentano l'effettiva sparizione del monumento, opportunamente illuminato e velato da un telo, riprendendo l'azione in un unico piano. Il trucco, svelato da tempo, consiste nella rotazione della piattaforma su cui si trovano gli spettatori-testimoni: effettivamente, la Statua della Libertà scompare, ma solo dal loro sguardo (e, quindi, dal punto di vista della ripresa con cui si identificano i telespettatori), nascondendosi nel fuori campo.

Al di là della coincidenza cronologica, tra il «venire alla vita» miracoloso e insieme minaccioso dei computer, e l'illusione di David Copperfield, che in diretta televisiva rimuove una porzione di realtà, non sembrerebbe esistere alcun tipo di relazione diretta: il primo fenomeno appartiene all'ambito della scienza e del progresso tecnologico, il secondo a quello dello spettacolo e della magia, per quanto reso possibile da una non comune sapienza ingegneristica (che resta però sotterrata nel trucco). Al tempo stesso, tuttavia, non si potrebbe immaginare accoppiamento più giudizioso per suggerire, sinteticamente, che cosa accomuna in quel momento (spesso nella forma di una pungente preoccupazione) una certa linea della riflessione europea – filosofica, mediale, sociologica – sulla società contemporanea, linea che, raddrizzata dai lettori anglo-americani, rappresenta la spina dorsale del pensiero postmoderno (un «dono» perlopiù francese, una specie di Statua della Libertà della teoria²³). Queste due diverse testimonianze, infatti, richiamano neppure troppo implicitamente questioni che, già da qualche anno, sono al centro del tentativo di comprendere e caratterizzare la società dei «post»: l'emersione di nuove forme di animismo dell'artificiale, la minacciosa analogia tra macchina e uomo, la potenziale indistinguibilità della replica rispetto all'originale, la scomparsa «senza trucco» del reale, il potere illusorio dei media, la riduzione della realtà a immagine, il lavoro insieme profondo e invisibile della tecnica ecc. Ponendosi da una prospettiva già pienamente consapevole di una delle con-

22 G. Simons, *Are Computers Alive? Evolution and new Life Forms*, Brighton, The Harvester Press, 1983, p. 195.

23 La similitudine, com'è noto, si deve a Baudrillard.

clusioni forti del dibattito postmoderno, si potrebbe dire, in estrema sintesi: la questione della crisi del presupposto illuminista della centralità dell'essere umano e della tenuta del suo governo razionale sul mondo, che il ruolo delle "arti meccaniche", espressione di un progresso tecnico connesso alla ricerca scientifica, dovrebbe esplicitamente confermare, e che l'immagine, sottratta a qualsiasi attributo magico-illusorio e trasformata in strumento di conoscenza e di possesso del mondo, dovrebbe garantire. Le macchine vive (come esseri umani) e i piccoli schermi (teli magici che rifanno il volto alla realtà) sembrano in effetti enunciare una medesima crisi di *padronanza* della realtà da parte dell'essere umano, che il termine baudrillardiano di simulazione (nel 1983 già popolare su entrambe le sponde dell'Atlantico²⁴) tiene idealmente insieme, mettendo al tempo stesso fuori campo quello, ben più saldo o quanto meno "antropomorfo", di rappresentazione. Com'è noto, infatti, nel pensiero di Baudrillard l'idea di simulazione non ha tanto a che fare con un principio di falsificazione (che implica sempre la possibilità di un riconoscimento dell'inganno), ma rimanda piuttosto a una vera e propria sostituzione o, meglio, a un'inversione epocale nella logica del riconoscimento, tale per cui la realtà procede adesso dall'immagine (il territorio della mappa), e non (più) viceversa.

Le tesi di Baudrillard sono sufficientemente note per non aver bisogno di ulteriori specificazioni; mi limito a ricordare che in *Lo scambio simbolico e la morte* (1976), il testo chiave della sua analisi della società contemporanea, post-industriale, del codice e dell'immagine, la simulazione rappresenta la forma del terzo ordine dei simulacri, e che il governo di questi ultimi coincide essenzialmente con due "spostamenti" essenziali nel funzionamento della società: in primo luogo, con una specie di drammatica divaricazione del rapporto tra segni e referenti (ma ormai senza dramma, perché la percezione della distanza affonda nell'indifferenza); in secondo luogo, con una radicale soluzione di continuità tra processi di generazione delle strutture che reggono la realtà (i quali si nascondono tra scatole nere²⁵ e codici) e processi di interpretazione e decodifica. In questo senso, il simulacro non nasconde la realtà, ma si enuncia a partire da una realtà inconoscibile in quanto tale, così che ciò di cui esso è testimonianza coincide, in fondo, sempre e soltanto con il mistero del suo stesso funzionamento linguistico, il mistero del suo esserci e, paradossalmente, della sua persistente prestazione referenziale. Il reale – ciò di cui è possibile fare una riproduzione equivalente – finisce così per risolversi giocoforza (ma senza più forza critica o politica) in questa stessa riproduzione. Il percorso contrario, del resto, dalla riproduzione al reale, appare ormai del tutto *inverosimile*, proprio nel senso in cui non si dà più alcun isomorfismo tra i due termini.

24 Proprio nel 1983 Silvére Lotringer, già fondatore di *Semiotext(e)*, dà alle stampe *Simulations*, primo volume della neonata collana "Foreign Agents", nella quale compariranno, dopo il volume inaugurale di Baudrillard, una lunga intervista a Paul Virilio, un'antologia di brani di Deleuze e Guattari, raccolte di testi di Foucault e Lyotard.

25 Il tema della "black box", che Baudrillard è il primo a sviluppare in una direzione già attuale (ma anche Flusser vi fa riferimento in più di un'occasione), rappresenta una questione centrale nel dibattito sulla società contemporanea, con interessanti sviluppi anche nell'ambito della teoria delle immagini. In proposito, mi permetto di rimandare a L. Malavasi, *Nella terra degli algoritmi e dei Big Data: incursioni artistiche nell'invisibile*, "Piano B", 2, 2017, pp. 68-86.

Lo si potrebbe anche dire ricorrendo ai termini con cui Vilém Flusser, nel 1985, ragionando di nuove immagini, descrive la rivoluzione culturale introdotta dai progressi della tecnica: essa porterebbe con sé sia una nuova generazione di individui, per i quali «la ricerca delle connessioni profonde, lo spiegare, l'enumerare, il raccontare, il contare, in breve il pensiero storico, scientifico, testualmente lineare, viene sostituito da una nuova forma di pensiero, uni-formante, "superficiale"», sia una nuova epistemologia, perché per questa nuova "specie" di individui «ha perso ogni senso il voler differenziare ciò che è uni-formato [l'immagine tecnica] da ciò che non lo è, il finzionale dal "reale". L'astratto universo puntuale, dal quale noi affioriamo, ci ha mostrato che ogni cosa non uni-formata è un niente. Dobbiamo quindi rinunciare ai criteri di "vero/falso", "autentico/artificiale" o "vero/apparente" per applicare al loro posto il criterio "reale/astratto"»²⁶. Com'è noto, del resto, per Flusser – che pure non s'appoggia mai all'idea di simulacro – l'immagine contemporanea, "tecnica", si distingue da quella del passato anzitutto per come (e perché) blocca il percorso verso l'oggetto: al di là dell'immagine non c'è (più) la realtà, ma il concetto, l'astrazione, l'esercizio tecnico della dissoluzione della materia, in vista di una sua ricostruzione. Ma Flusser, a differenza di Baudrillard, guarda alla scatola nera²⁷ che ormai presiede alla produzione delle immagini più come al simbolo di una crisi di interesse nei confronti del discorso tecnico-scientifico che non come a un limite invalicabile. Il "problema" dell'immagine tecnica, semplificando un po', non è tanto quello del suo affrancamento dal riferimento al mondo oggettivo, ma quello della sua pienezza ed evidenza. Come la nozione di simulacro, anche l'idea baudrillardiana di iperrealità è del tutto assente dalle pagine di Flusser, eppure molte delle osservazioni di quest'ultimo in merito alle ricadute culturali dell'uni-formazione tecnica riportano proprio lì, al sospetto che il potere delle nuove immagini coincida essenzialmente con la produzione di una specie di crisi di interesse nei confronti della realtà. In questo senso, esse smettono di funzionare come strumenti di mediazione tra il soggetto e il mondo, bloccando il percorso da e verso l'immagine in forme che il dibattito successivo, interno ai *visual studies*, avrebbe caratterizzato anche ricorrendo a concetti come quelli di iconofilia e iconofobia, "patologie" che, come ricordano gli studi sulle immagini religiose²⁸, hanno direttamente a che fare proprio con la crisi del valore di "mezzo" (veicolo, supporto, aiuto ecc.) dell'immagine. E varrà la pena ricordare, in tempi di dibattito sulla bassa definizione quale strategia artistica privilegiata di scardinamento "politico" dell'illusione dell'immagine digitale (dibattito che però sembra essersi dimenticato di questo precedente), che proprio Flusser è stato il primo ad aver intuito che di fronte a questo "bloccaggio" prodotto dall'uni-formazione del visibile occorre *stanare la tecnica* (non cercare la realtà dietro l'immagine): così, durante una trasmissione televisiva del *Così fan tutte* di Mozart, decide di lasciare la propria posizione di spettatore per avvicinarsi allo schermo e cercare le «tracce degli elettroni nel tubo catodico»²⁹ (oggi, come fanno molti artisti contemporanei, andrebbe alla ricerca dei pixel).

26 V. Flusser, *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*, Roma, Fazi, 2009, pp. 52-53.

27 Ivi, p. 49.

28 Cfr. M. Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Roma, Laterza, 2006.

29 Flusser, *Immagini*, cit. (vedi nota 26), p. 46.

Il riferimento alle tesi di Jacques Ellul è, a questo proposito, quasi inevitabile: nella riflessione che lo studioso francese dedica alla tecnica a partire dai primi anni settanta – e, in particolare, alla società contemporanea, altamente tecnicizzata –, essa è descritta in primo luogo come ciò che *vieta la distanza*, presentandosi sempre più come immediata e, di fatto, invisibile, anziché enunciarsi per ciò che è, vale a dire un veicolo, uno strumento, un mezzo. Tra l'avvicinarsi allo schermo televisivo di Flusser e l'allontanarsi nel “totalmente altro” che Ellul addita come una strategia essenziale per reagire al governo della tecnica, la quale lavora a mettere fuori campo ciò che non può essere assorbito e controllato (l'eccedenza, la lacuna, il margine ecc.), corre un'affinità profonda. Così come non è difficile stabilire un ponte tutt'altro che provvisorio (ma ancora tutto da calcolare) tra questa visione del funzionamento della società contemporanea, direttamente collegato al ruolo delle nuove tecniche informatiche, e l'idea baudrillardiana della società del codice, nella quale la referenza si fa *referendum*, così che l'essere umano si trova a rispondere al sistema secondo un comportamento non più riflessivo, ma in termini di operazioni binarie (sì/no, in/out, acceso/spento ecc.). Ellul parlerebbe in proposito di interiorizzazione del conformismo della tecnica, di una tecnica che procede a edificare un universo artificiale rispetto al quale l'uomo risulta fatalmente *incompetente*: la società della tecnica, infatti, gli appare come un “sistema nervoso” (ma non c'è saggio in cui egli non respinga un approccio “antropomorfizzante”, identificandolo come un pericoloso limite tutt'altro che assente sia dall'ambito della speculazione teorica, sia, soprattutto, in quello della produzione culturale) all'interno del quale l'uomo risulta marginalizzato, un creatore ormai impotente, appunto, che guarda crescere a dismisura un'opera che ha largamente superato la possibilità di essere compresa, anche per quanto riguarda le sue finalità. Di qui, com'è noto, la prima formulazione di una tesi ormai centrale nel dibattito attorno al rapporto tra uomo e tecnica³⁰, vale a dire l'idea dell'uomo come funzione della macchina, come ingranaggio passivo che ne rende possibile il funzionamento. Ma il conformismo di cui parla Ellul passa anche, inevitabilmente, attraverso il trionfo del “prodotto” principale di questa società, l'immagine (a discapito della parola): rimanda a Baudrillard l'idea che essa “basti a se stessa”, procedendo a edificare una realtà in cui ciò che resta sono corpi fantasmatici, tracce vivificate dalla tecnica, repliche e protesi che annullano il problema della presenza delle cose; dialoga con Flusser, invece, l'idea che questa cancellazione somigli a una specie di arresto sulla strada che dovrebbe condurre a interrogare la “scatola nera” (la tecnica, i processi costruttivi, il “sistema nervoso” che regola la società contemporanea): «l'evidenza dell'immagine esclude la ricerca di senso»³¹.

Questa breve ricognizione sollecitata da due “documenti” come il libro di Simons e lo spettacolo di Copperfield potrebbe allargarsi a comprendere molti altri autori che, negli stessi anni, intrecciano i due grandi temi (a loro volta intimamente intrecciati) che orientano la riflessione sulla società postmoderna: da un lato, quello della tecnicizzazione, nel segno dell'informatica (e quindi di una specie radicalmente nuova), della società occidentale;

30 Cfr. *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, a cura di M. Carboni e P. Montani, Roma-Bari, Laterza, 2005.

31 J. Ellul, *L'immagine e la parola*, in Id., *Sistema, testimonianza, immagine. Saggi sulla tecnica*, Milano, Mimesis, 2017, p. 82; il saggio è stato originariamente pubblicato nel 1981.

dall'altro, quello dell'affermazione di un *iconic* o *pictorial turn* (il battesimo teorico arriva con un decennio di ritardo) che, sospinto da un nuovo protagonismo dei media, non si limita, banalmente, ad affollare la società occidentale di *più* immagini, ma introduce alcuni cambiamenti essenziali nella loro natura e azione. In fondo, la teoria postmoderna potrebbe essere sinteticamente descritta come il tentativo di definire e comprendere le trasformazioni cui va incontro, a diversi livelli, una società «media-saturated», segnata in particolare da un inedito predominio della tecnica, dell'immagine tecnica e della *media culture*: vale a dire, una società caratterizzata non semplicemente da un vistoso incremento quantitativo delle immagini provenienti dal cinema, dalla televisione, dalla pubblicità ecc., ma dal ruolo egemone che in essa svolge l'immagine *in sé*, in quanto “oggetto” e principale filtro di mediazione dei significati e dei valori sociali, e in quanto prolungamento e reificazione di una visualità sempre più amministrata dalla tecnica. Via via che il tempo ci allontana da queste prime reazioni – siano esse libri di filosofia, indagini pseudo-giornalistiche o esperienze ottico-ingegneristiche da prima serata televisiva –, si rafforza l'impressione che la “rivoluzione digitale” sia stata (sia) essenzialmente la continuazione, con altri mezzi, di qualcosa che ha origine negli anni settanta, e che per comprenderne fino in fondo la portata si debba tornare a interrogare, da punti di vista nuovi e diversi (facendosi carico di ricerche ancora intentate), quelle prime testimonianze, sfidando sia l'indifferenza che oggi sembra circondare il pensiero postmoderno, sia il punto e a capo imposto, non solo a livello accademico, dal successo dei *visual studies*. In quel momento, tra secondi anni settanta e primi anni ottanta, la percezione che stia cominciando un'altra storia è comune e pervasiva, e solo oggi possiamo comprendere fino in fondo quanto quella storia sia ancora la nostra, e in fondo la stessa. Basterebbe ricordare, accanto alla cronologia – primo, secondo, terzo ordine dei simulacri – e all'opposizione tra realismo e iperrealismo sviluppati negli anni settanta da Baudrillard, e mai abbandonati, la “piccola storia” disegnata da Fredric Jameson³² in *The Transformation of the Image in Postmodernity* e, soprattutto, il “dialogo morale” tra Flusser, un uomo di Lascaux e un fiorentino del Rinascimento immaginato in un saggio del 1991: un *escamotage* argomentativo grazie al quale l'autore fa emergere a poco a poco l'opposizione tra le “buone vecchie” immagini (che accompagnano gran parte della storia dell'uomo) e le nuove immagini tecniche, che si caratterizzano per il fatto di apparire più reali di tutte le informazioni che riceviamo attraverso altri media (inclusi i sensi), per il fatto di omologare ciò che vedono i destinatari, rendendoli ciechi gli uni nei confronti degli altri, e per il fatto di essere prodotte in un luogo inaccessibile ai loro destinatari. E poi, correlativamente, una riflessione altrettanto puntuale nei confronti di colui che guarda (non ancora, o non del tutto, dello sguardo), riflessione che coincide con l'avvio di quell'indagine ancora in corso, non solo statistica o sociologica o “della ricezione” ma, prima di tutto, antropologica, su che cosa significa stare di fronte alle immagini quando le immagini non sono più quelle di una volta. Per restare a Baudrillard, Jameson e Flusser, essa conduce a identificare condizioni esistenziali denominate, rispettivamente, estasi, euforia, irresponsabilità, condizioni certo non sovrapponibili ma accomunate, al fondo, da una specie di duplice errore di

32 Jameson, *The Transformation of the Image in Postmodernity*, cit. (vedi nota 4).

distanza e di identificazione: dell'immagine rispetto a ciò di cui dovrebbe essere immagine, dello spettatore rispetto a ciò che dovrebbe vedere.

Non v'è dubbio che questa metà della riflessione postmoderna sulle immagini appare oggi quella più ingombrante, quando non imbarazzante, quella in cui un'insopprimibile eco adorniana s'intreccia a un "sentimentalismo" (non privo di accenti apocalittici) al quale non siamo più disposti a concedere grande credito quando si tratta di ragionare e di scrivere di immagini – un sentimentalismo che, a ben vedere, sta tra le preoccupazioni di Simons (*The menace of the computer invasion* è il sottotitolo del già citato *Silicon Shock*) e lo stupore dello spettatore ipnotizzato dalla sparizione della Statua della Libertà. Contro di esso, anzi, si sarebbero pronunciati con molta chiarezza i nascenti *visual studies*, definendo per differenza la propria posizione "scientifica":

Le geremiadi iconoclaste che fanno risalire le cause dei nostri problemi alle "immagini" non sono la risposta, così come non lo è l'aggiornamento iconoclastico che conduce a sottoscrivere nozioni come quelle di "purezza" estetica o critica ideologica. Ciò di cui abbiamo bisogno è una critica della cultura visuale che sia avvertita, nel bene e nel male, del potere delle immagini, e che sia in grado di distinguere la varietà e la specifica storicità dei loro usi³³.

Eppure oggi, dopo più di due decenni di dominio incontrastato dell'agenda imposta dai *visual studies* – i quali, a conti fatti, non si sono limitati a sdoganare una nuova interdisciplinarietà e una serie di strumenti analitici più o meno originali, ma hanno finito per sussumere i più diversi ambiti della ricerca sul visivo –, anche quella strisciante iconofobia introiettata da non pochi pensatori postmoderni alle prese con un nuovo governo delle immagini appare un po' meno improduttiva, o lontana o antistorica. Nel suo controcampo, infatti, risuona potente, e poco importa quanto implicito, l'invito a non trattare tutte le immagini allo stesso modo, a considerare quelle nuove, tecniche, del terzo ordine ecc. come qualcosa di simile a dei corpi estranei che non possono, per loro stessa natura, sistemarsi accanto alle vecchie, buone immagini. In questo senso, non si potrebbe immaginare divaricazione più netta tra la teoria postmoderna del visivo e i *visual studies*: mentre questi ultimi si sono incaricati di spiegare in che senso le nuove immagini (nuove per origine, natura, potere ecc.) continuano a essere immagini (fino a decostruire l'idea stessa di vecchio e nuovo), i primi hanno scritto centinaia di pagine per dimostrare in che misura esse non appartenerebbero allo stesso ordine storico, culturale, ontologico, antropologico di *tutte le altre* immagini. Per certi versi, questione di prospettiva e, appunto, di "sentimenti". Ma dopo più di due decenni di dominio dell'agenda imposta dai *visual studies* – e dopo che la svolta iconica ha ormai mostrato l'ampiezza del giro imposto alla cultura e alla società contemporanee –, nella *pars construens* che talvolta accompagna quegli appelli più o meno apocalittici non è raro avvertire una "verità" (e un'urgenza politica) ancora attuale, che l'esercizio inesausto dell'analisi (e dell'"accoglienza") ha progressivamente allontanato dall'orizzonte dei modi

33 W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pp. 2-3.

di intervento critico nei confronti del visivo. Così, per esempio, la rilettura di un saggio – certo non privo di ingenuità – come *Lo status delle immagini*, scritto da Flusser nell'anno della sua morte, il 1991, non può non far riflettere sul fatto che mentre lì l'autore si batte per una teoria dell'"immagine quieta", transapparatica, lanciata dritta contro il conformismo imposto dalla tecnica quale strategia di resistenza nei confronti dello «spaventoso diluvio odierno» delle immagini, il nostro rapporto con queste ultime si è oggi, al contrario, completamente quietato. Con ciò, non si vuole certo sostenere che, oltre a quanto osservato più sopra, si possa e anzi si debba tornare a rileggere e ripensare complessivamente la riflessione postmoderna sull'allora nascente società della tecnica, dell'informazione, della comunicazione e delle immagini perché lì sarebbe nascosta qualche dimenticata ricetta "resistenziale" nei confronti di una tempesta che ormai non conosce più rasserenamenti. Solo, che in quelle pagine (ma anche nella produzione culturale del periodo, e particolarmente nel cinema) la descrizione del potere delle nuove immagini – il loro agire, volere, desiderare ecc. –, del loro nuovo, tempestoso vitalismo, come pure l'analisi delle reazioni – e, al limite, delle cure – che un simile potere alimenta, si trovano ancora in uno stadio di eccezionale manifestazione sintomatologica. Vale a dire: in quelle pagine non c'è soltanto il germe di molte questioni che gli studi di cultura visuale avrebbero rilanciato nel quadro di una nuova sensibilità nei confronti del visivo; quelle pagine rappresentano anche un capitolo fondamentale della *storia* delle immagini contemporanee.

È proprio da un ripensamento degli obiettivi e delle metodologie della ricerca storica che prende le mosse questo numero monografico de "La Valle dell'Eden": uno spostamento verso l'*oltre* (del canone, del medium, dell'umano, nel segno della metastoria e dell'archeologia dei media), quello teorizzato da Cavallotti, Dotto e Mariani, che è parte integrante dell'esperienza postmoderna, della sua temporalità e della sua materialità, e che vale anche come ideale cornice di riferimento per una serie di analisi che, reagendo all'ipotesi di una nuova, diversa e al limite divergente storicità delle immagini, provano a istituire dei confronti interni (in particolare, i saggi di Pietro Masciullo, Giancarlo Grossi e Samuel Antichi). Ma l'idea di oltre, riformulata in termini di *limite* dell'azione estetica, è anche al centro della riflessione di Elio Grazioli, dedicata alla fotografia e al suo "post" (e alla logica dell'infrasottile), cui fa da ideale contraltare il saggio di Rinaldo Censi, che interroga la storicità della risoluzione delle immagini, una qualità "atmosferica" che la tecnologia elettronica prima, e quella digitale poi, hanno contribuito a trasformare in un fattore determinante della "vita" delle immagini. Infine, da prospettive diverse, quando non utilmente opposte, i contributi di Alessandra Violi ed Enrico Terrone fanno i conti con alcuni grandi nodi della teoria postmoderna, per verificarne, al tempo stesso, la permanenza, l'eredità, l'utilità: in particolare, il primo, spostando l'attenzione verso la letteratura, s'interroga sulle nozioni di archivio, superficie e "sopravvivenza" delle immagini; il secondo, invece, insiste sulla questione dell'esperienza mediale e, in particolare, cinematografica, suggerendo una originale prospettiva "negoziale" tra dinamiche percettive e dinamiche cognitive.