

ARTE E MEDIAZIONE. SCENARI DI INCONTRO

Francesco Parisi - fparisi@unime.it
Univerità di Messina

Abstract

L'articolo prova a illustrare la relazione tra arte e mediazione sia da una prospettiva storica sia teorica. In realtà, è proprio nella ricostruzione storica di questo rapporto che si possono rintracciare spunti di riflessione sul ruolo svolto dai media nell'esperienza artistica e estetica. La relazione tra arte e mediazione, infatti, è il luogo dal quale sono certamente scaturite le più evidenti trasformazioni della contemporaneità, ma non tutte le analisi storiche concordano sull'origine di queste trasformazioni e sui tempi in cui esse, effettivamente, hanno avuto inizio: discutendo l'ipotesi genealogica di Jonathan Crary, che attribuisce alla mutazione dei discorsi e dei saperi la responsabilità primaria della svolta modernista, l'articolo vuole argomentare in favore di un'ipotesi che colleghi l'origine dell'era visuale moderna alla nascita dell'immagine tecnica e alla relazione tra questa e il soggetto osservante.

Keywords

fotografia, arte, media, impressionismo, modernità

1.

Il legame tra arti e media, posto a fondamento dei lavori cui è stato dedicato questo numero, è tanto diretto quanto articolato. È impossibile, infatti, disconoscere la naturale compenetrazione e complementarietà tra la pratica artistica e la produzione mediale; tutt'altra storia semmai è comprendere le implicazioni del fenomeno in questione, capire cioè come si configura la relazione tra arti e media. Le domande a cui vorrei provare a rispondere sono le seguenti: *quando* l'arte ha perso la propria autonomia (o autosufficienza) visuale e rappresentazionale? E *cosa* ha causato questa perdita?

Solitamente si è soliti attribuire questa responsabilità a due generi di fattori possibili: alla sempre più pervasiva presenza della tecnologia nel campo dell'arte; oppure alla trasformazione delle pratiche e dei saperi prodotta dalla scienza e dalla filosofia. Perlopiù, questi due ambiti sembrano implicare ogni componente possibile nella genesi della cultura. Se si volge lo sguardo indietro nel tempo alla ricerca di un (presunto) momento iniziale in cui l'arte ha cominciato a riconfigurare la propria ontologia, la storia ci mostra come intorno agli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento la tecnologia della rappresentazione visiva – unitamente agli stili e le pratiche a essa connessi – subì una trasformazione eclatante. Questo è un fatto storico ormai evidente, meno evidente è stabilire se ciò costituisca il momento originario di questo processo o se, invece, si tratta dell'esito di un processo già attivo in precedenza.

In questa opera di ricostruzione le idee divergono significativamente e la modulazione dell'analisi storiografica offre differenti risposte. La questione ruota attorno alla scelta dei rapporti causali che abbiamo visto all'inizio: chi o cosa è responsabile del processo di trasformazione avvenuto nell'arte a un certo punto della storia contemporanea? Si tratta dell'impatto tecnologico che tra Otto e Novecento impose nuovi ritmi sensoriali all'umanità che ne venne coinvolta, oppure questo stesso impatto è sua volta esito di una rivoluzione culturale, scientifica e filosofica che permise la nascita e la successiva affermazione della tecnologia? Nel corso del testo cercherò di argomentare in favore della prima ipotesi, ma prima è necessario illustrare le opzioni in campo e precisare alcune questioni.

2.

Tra le ipotesi utilizzate in questo testo in favore dell'ipotesi filosofico-scientifica, non si poteva non fare riferimento al volume

di Jonathan Crary (1990). L'ipotesi di Crary è molto convincente e suggestiva: convincente perché si fonda su una conoscenza approfondita della cultura ottocentesca e utilizza un metodo analitico che ha riscosso, nel corso della storia recente, un notevole successo epistemologico; suggestiva perché offre un'interpretazione del rapporto tra arte e cultura di massa che è realmente innovativo. Una delle basi di partenza della riflessione dello studioso americano, infatti, è data dalla consapevolezza che la maggior parte degli studi sulla storia dell'arte si fondano su un rapporto di continuità tra l'arte rinascimentale e l'impresa impressionista. Spesso questa continuità è implicata nell'approccio e talvolta è quasi data per scontata, ma in realtà si configura, a un'indagine più attenta, soltanto l'esito di una valutazione superficiale.

Crary appartiene decisamente alla schiera di coloro i quali ritengono che non vi sia assolutamente alcuna continuità tra la costituzione della prospettiva rinascimentale e la pittura modernista di fine Ottocento, anzi, crede che il ventennio ottocentesco costituisca soltanto la conclusione finale di un processo avviato molto prima. L'ipotesi di retrodatare il momento iniziale della trasformazione dell'arte moderna è la mossa che più si apprezza nello studio di Crary. La maggior parte delle ricostruzioni storiche – a detta dello stesso Crary – attribuisce al periodo tardo ottocentesco una responsabilità causale eccessiva. Renato Barilli, per esempio, individua nella costituzione della prospettiva rinascimentale il momento iniziale della modernità artistica e nell'impressionismo il momento finale, la chiusura del cerchio (Barilli, 1984: 16-42). L'apertura del nuovo ciclo contemporaneo – e la conseguente rimodulazione del concetto di arte – spetterebbe all'artista che per primo si sbarazzò della prospettiva rinascimentale proponendo nuovi canoni rappresentazionali: Paul Cézanne. Un pittore, dunque. Certamente Barilli è ben consapevole del fatto che Cézanne ricevesse stimolazioni tali da permettere un cambio di rotta così sostanziale. A tal proposito, è importante notare che l'analisi sulla genesi della contemporaneità attuata da Barilli si fonda su un principio, di derivazione McLuhaniana, per cui l'artista è colui che anticipa il futuro impatto sensoriale che le tecnologie eserciteranno sugli uomini. Nella linea storica così tratteggiata, l'impressionismo costituì l'ultimo grande momento della storia visuale moderna e non il primo capitolo di una contemporaneità emergente.

L'inerzia ermeneutica allora riguarda due fattori: uno causale (il cosa) e uno temporale (il quando). L'ipotesi di Barilli ha il merito di anticipare il "quando" a Cézanne, ma rimanendo nell'ambito del pittorico. Questo atteggiamento critico lo ritroviamo, per esempio, nell'analisi storica effettuata da Peter Galassi (1989) sulla relazione tra arte e fotografia. Secondo la sua autorevole ipotesi

si, la fotografia costituirebbe l'esito dell'evoluzione del pensiero pittorico avviato nel Quattrocento con la formulazione della prospettiva rinascimentale. In altre parole, la fotografia sarebbe nata come esito inevitabile di un processo genuinamente pittorico.

Se la pittura non è internamente responsabile della modifica di se stessa, allora a chi spetta questo compito? Come abbiamo visto, per Crary il periodo Modernista è soltanto l'esito finale di un processo avviato in precedenza. Ma non solo: lo studioso americano ritiene che la nascita della fotografia sia, a sua volta, l'esito di una più generale riconfigurazione dell'osservatore avviata nel 1810 e conclusasi nel 1840 circa. Seguendo il metodo della genealogia storica foucaultiana (Foucault, 1975), Crary attribuisce la sostanziale modifica dell'arte avvenuta nella seconda metà dell'Ottocento come la conseguenza della nascita di un nuovo soggetto osservatore. Non sarebbe stata quindi l'arte a creare l'osservatore moderno, ma il contrario.

Più precisamente, Crary ritiene che la mutazione dell'osservatore sia da attribuire a due fattori generali: la rottura con il sistema prospettico rinascimentale e lo spostamento da una visione oggettivante e disincarnata a una visione soggettiva e incarnata, resa concettualmente possibile dalla mutazione degli studi legati alla visione; l'affermazione di una nuova economia dello scambio e della misurazione forgiata mediante l'applicazione di pratiche e saperi sempre più orientati al controllo e alla quantificazione dell'individuo che, per la prima volta nella storia, divenne *visibile*.

Secondo la prospettiva di Crary, quindi, bisogna rintracciare negli studi filosofici e scientifici dei primi dell'Ottocento – su tutti gli scritti di Goethe, Schopenhauer, Helmholtz e Müller – l'origine di una mutazione sostanziale che condusse alla conseguente trasformazione dell'osservatore. In parole povere, la scienza e la filosofia dei primi decenni dell'Ottocento crearono le condizioni di possibilità per l'affermazione di un nuovo modello di visione, basato sulla consapevolezza della soggettività intrinseca della percezione umana. Il soggetto cartesiano che guarda il dispiegarsi dei fenomeni nella loro perfetta oggettività – e che costituiva la perfetta controparte filosofica della visione offerta dalla *camera obscura* – lasciò il posto a un soggetto che guarda un mondo parziale da una prospettiva incarnata, consapevole della relativa arbitrarietà del legame tra referente e sensazione (Crary, 1990: 71-101). Le risposte alle due domande introduttive sono dunque chiare: la fine dell'autonomia dell'arte dipende dalla nascita di un nuovo osservatore – che a sua volta produce e quindi fruisce prodotti visuali innovativi – iniziata con il secolo XIX e conclusasi nel giro di un quarantennio. Tra il 1810 e il 1840 si concretizzarono le reali condizioni iniziali per la nascita di un processo che, di lì a poco, avrebbe modificato la pratica artistica e la produzione mediale.

3.

La mia idea invece è che la nascita della fotografia sia stata la responsabile principale del processo di mediazione dell'arte: più precisamente, credo che la svolta estetica percepita dall'osservatore si sia attuata nel momento della comparsa del nuovo medium. Non credo però che sarebbe corretto, in virtù di questa convinzione, assegnare al 1839 la data di avvio del processo, per una ragione specifica: la fotografia da sola non causò alcunché, solo la relazione estetica che il soggetto osservatore ingaggiò con il medium produsse la relazione protesica responsabile della modificazione qualitativa dell'esperienza. Proverò a definire meglio questa relazione nel prossimo paragrafo, perché qui ciò che ci interessa è stabilire quando questa presunta relazione si attuò significativamente nella storia.

Durante gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento lo scenario visuale cambiò radicalmente: gli impressionisti portarono nella

pittura una ventata di freschezza formale, stilistica e contenutistica. Quasi negli stessi anni, buona parte della fotografia mostrava caratteristiche visuali ereditate da quelle della pittura. Fu proprio in quegli anni che si andò definendo una nuova relazione estetica tra soggetto e medium, tale da innescare un processo irreversibile. Prima di spiegare perché questa fase fu così importante, vorrei riportare alcuni studi storico-critici a sostegno di questa ipotesi. Inoltre vorrei già disinnescare l'obiezione più ovvia che si può muovere, e cioè: lo stesso Crary riconosce l'importanza storica decisiva sia della fotografia sia della relazione tra quest'ultima e l'impressionismo, ma, molto semplicemente, considera questi fatti come esiti della precedente (e più importante) riconfigurazione del soggetto osservante causata, come sappiamo, dall'evoluzione del pensiero filosofico e scientifico. Di conseguenza riportare elementi che evidenziano questa influenza sarebbe del tutto superfluo, perché non intaccherebbero l'ipotesi genealogica. Mi limito per adesso a porre l'obiezione per poi provare ad argomentare una risposta nel prossimo paragrafo.

Lo scambio tra impressionismo e fotografia fu intensissimo: come negare che l'istantaneità del progetto impressionista non sia stata altro che una trasposizione, su un diverso supporto, dell'istanza mediale prodotta dalla fotografia? A tal proposito, come ha notato Meyer Shapiro, il medium fotografico e lo stile impressionista potrebbero, a prima vista, non essere affatto accomunabili: "un inatteso parallelismo tra una tecnica monocromatica e un'arte del colore che appariva a molti contemporanei sgradevolmente falsa o inadeguata da un punto di vista figurativo, anche se qualche decennio dopo sarebbe stata tacciata di essere invece un'arte puramente retinica." (Shapiro, 1997: 193). Naturalmente la correlazione c'è, ma come nota lo stesso Schapiro non concerne l'aspetto prettamente visivo dell'immagine, quanto "l'idea di una raffigurazione della luce e tramite la luce, un confronto diretto col soggetto, e un rapido processo di esposizione e sviluppo." (*Ibidem*).

Queste considerazioni suggeriscono un punto importante: dall'invenzione della fotografia l'uomo cominciò a disporre di due tipi di immagini (Friday 2001): immagini frutto di un atto creativo e intenzionale dell'artista e immagini frutto di un processo automatico di causazione. Il rapporto estetico che si andò affermando nel tempo non obbediva necessariamente a regole mediali, per cui immagini pittoriche subivano l'influenza della fotografia e viceversa. Prima di allora la questione della "specificità mediale", semplicemente, non esisteva. Gli strumenti di visione protesica e gli strumenti di illusione ottica menzionati da Crary, come il fenachistoscopo, lo zootropio e lo stroboscopo – sebbene producessero alcune delle istanze mediali dell'immagine fotografica – non ne incorporavano la duplice funzione. Gli strumenti di visione protesica come il cannocchiale, che estendono la capacità percettiva dell'osservatore, esistevano da molto tempo, mentre gli strumenti che creavano l'illusione del movimento si basavano su immagini create a mano: immagini la cui aderenza al reale era del tutto arbitraria. Solo la fotografia incorporò insieme la capacità di rilevazione tipica degli strumenti di visione protesica e la capacità di rappresentazione tipica delle opere visuali tradizionali (Maynard 1997).

La liquidità rappresentazionale che ne scaturì fu notevole. Il celebre Félix Nadar, all'epoca dei fatti, faceva da vera e propria cerniera vivente quando, nel 1874, ospitò nel suo atelier – sede di molte vicende curiose (Nadar, 1900) – la prima mostra degli impressionisti. Gustave Caillebotte, nelle sue tele, incorporava magistralmente le suggestioni di luce e di prospettiva che provenivano dalla fotografia (Sharf, 1979: cap. 7). Tra tutti gli impressionisti, Edgar Degas fu il più sensibile alla nuova visione fotografica, anche perché nel frattempo, negli Stati Uniti, un eccentrico fotografo e sperimentatore produceva alcune tra le immagini più

importanti del secolo: Eadweard Muybridge consegnò al genere umano la rappresentazione del movimento più efficace che si fosse mai vista fino ad allora e Degas ne approfittò per perfezionare il suo stile nella rappresentazione del cavallo (Valery, 1938: 56-60): decentramento dei soggetti, progressione cinematografica, rappresentazione del movimento, sono i tre maggiori elementi di una pittura interamente impregnata di stimoli fotografici (Sharf, 1968: cap. 8; Parisi, 2013: 207-212). La fotografia produsse nuovi standard visivi nella rappresentazione, imponendo, per la prima volta nella storia visuale dell'uomo, le aberrazioni della rappresentazione stessa quando questa scaturisce dalla mediazione di un dispositivo e non dalla mediazione di un atto intenzionale e artistico.

Curiosamente, secondo alcuni teorici della fotografia, la carenza rappresentazionale tipica dell'immagine tecnica starebbe a monte della sua incapacità ontologica di essere annoverata tra i prodotti artistici (Scruton, 1981). Ma questa carenza non è affatto tale proprio se si *introduce il carattere mediale nella concezione dell'arte*, anzi, deve essere considerata come la prima vera svolta sistemica nel rapporto tra arte e mediazione. È di questa idea, per esempio, Clément Chéroux quando ricostruisce una breve storia dell'errore fotografico (2003): l'errore in fotografia – stiamo parlando di ombre portate, di riflessi sulle superfici, di aberrazioni ottiche o anche semplicemente della casualità intrinseca dell'istantanea – diventò il motore di una trasformazione espressiva al servizio di una nuova estetica della rappresentazione. Imboccando la strada dell'errore, la fotografia giunse fin nel cuore delle avanguardie storiche e mise al servizio degli artisti la propria specificità mediale. Man Ray e Marcel Duchamp, solo per citare i nomi più noti, presero a prestito le norme estetiche promosse dalla fotografia: il primo utilizzandola direttamente, il secondo rintracciando nel suo funzionamento il germe di quell'arte concettuale che si baserà non più sulla manualità tecnica del pittore, ma semplicemente sulla sua capacità di creare artefatti mediante un gesto ostensivo e indicale su un'entità già esistente, trasformandola in qualcosa di unico e perciò artistico (Marra, 2012: 34-65; Krauss, 1990; Chéroux 2003: 51-101).

Siamo giunti agli anni Venti del Novecento, circa un secolo dopo la data indicata da Cray che come inizio della rivoluzione visiva moderna. La consapevolezza dell'impatto dell'immagine tecnica sulla produzione artistica e sull'estetica contemporanea era ormai diffusa e affermata; la modernità mediale e ottica della fotografia era una condizione con cui artisti e teorici dovettero rapportarsi serratamente e non più una possibilità all'orizzonte. *Pittura, fotografia, film* di László Moholy-Nagy (1925) fu un testo ricco di suggestioni e un rappresentante significativo di una fase storica che seppe, per la prima volta, annullare i confini tra arte e tecnica. Dalle pagine di questo volume emerge chiaramente la simbiotica compenetrazione tra cultura visuale, teorie dei media ed educazione estetica; quest'ultima, nell'intenzione di Moholy Nagy, serviva a preparare l'uomo moderno alle sfide sensoriali poste dalla modernità (Somaini, 2010).

A questo punto non ha senso spingersi oltre, poiché l'effetto mediale nell'arte divenne ormai una necessità programmatica, non più una perturbazione momentanea. Inoltre, l'avvento del cinema sancì definitivamente quel salto sensorio, estetico e psicologico che impressionismo e fotografia avevano avviato. L'arte aveva ormai rinunciato completamente alla propria specificità e la causa di questa perdita è da attribuire all'avvento mediale dell'immagine tecnica e alle sue implicazioni socio-culturali. Ho provato a portare qualche elemento storico che supportasse questa ipotesi, ma vorrei collocare questa riflessione in una cornice più ampia e spiegare perché, da un punto di vista teorico generale, il rapporto di causalità debba cominciare dalla mediazione e non, tornando a Cray, dai saperi che hanno creato tale mediazione.

4.

L'analisi teorica ha riguardato solo la relazione diretta tra media visuale e cultura visuale, senza implicare l'impatto degli altri media sulla pratica artistica. Certamente non si può ignorare l'effetto più ampio della mediazione limitandosi soltanto a rintracciare parallelismi diretti tra tipi di immagini; del resto già Moholy-Nagy si preoccupava di capire, all'interno delle sue riflessioni sull'arte e sulla tecnica, in che modo l'uomo moderno dovesse fronteggiare la travolgente impennata sensoriale novecentesca. I media allora modulano la produzione artistica anche dall'esterno – non solo imponendosi come antagonisti diretti dell'arte pittorica nel caso dell'immagine tecnica – ma creando nuove condizioni sensoriali.

Ciò che bisogna capire è **l'effetto più generale della mediazione** sull'estetica degli individui, ovvero sulla capacità sensoriale e cognitiva di cogliere il mondo. Non è un caso, probabilmente, che teoria dell'arte e teoria dei media si siano incontrate nel corso del Novecento, cioè proprio nel secolo che ha definitivamente consacrato questo rapporto. Una buona estetica dei media (Diodato & Somaini, 2011) dovrebbe vertere sia sul complicato intreccio tra pratica artistica e mediazione, sia sul ruolo che esso ha avuto nel configurare la quotidianità dell'uomo contemporaneo.

Ad ogni modo, l'ipotesi per cui i media costituiscono la causa prima e più importante nella genesi della cultura è ben nota in letteratura e prende il nome – spesso connotato negativamente – di determinismo tecnologico. Scrive Cray al riguardo:

il nostro punto di vista si contrappone esplicitamente a numerose analisi autorevoli della storia della fotografia e del cinema, caratterizzate da un determinismo tecnologico latente o esplicito per il quale una dinamica indipendente di invenzione, di modifica o di perfezionamento meccanico, finisce per imporsi in un campo sociale trasformandolo dall'esterno." (Cray, 1990: 11).

La resistenza al determinismo dipende certamente dall'esclusione dell'uomo nei processi di genesi della cultura, dalla sua riduzione a mero ricettore. Questo fatto è comprensibile ed è anche, ritengo, in un certo senso corretto: l'idea di essere agiti dagli aggeggi è difficile da accettare. Ovviamente però il determinismo tecnologico non va considerato uno scenario teorico ottuso in cui la responsabilità dei processi è da ricondurre a un solo fattore:

"Gli sviluppi tecnologici sono eventi temporalmente specifici, che spesso influiscono su una grande quantità di persone e, in quanto tali, sono una fonte che si impone per la spiegazione storica. Per evitare un determinismo tecnologico monocausale nella storia culturale è essenziale chiarire con precisione in che modo la tecnologia e la cultura interagiscono." (Kern, 1983: 12).

Stephen Kern è l'autore di un saggio fondamentale sulla modifica della percezione dello spazio e del tempo tra il 1880 e il 1918: l'accelerazione cognitivo-sensoriale di quel periodo fu di straordinaria portata, come dimostra non solo il saggio dello stesso Kern, ma anche la pratica artistica e avanguardista del periodo. In quegli anni accaddero alcuni degli avvenimenti più significativi nella storia estetica dell'uomo, non solo invenzioni straordinarie come la lampadina incandescente e l'illuminazione pubblica (1879-1882) a opera di Thomas Alva Edison e il cinema dei fratelli Lumière, ma anche profonde revisioni epistemologiche nel campo della scienza, della filosofia, della letteratura. Per queste ragioni, non credo sia utile porre la questione del determinismo sul piano ideologico, né pensare realisticamente di poter contrapporre un determinismo tecnologico a uno sociologico. La posizione di Peppino Ortoleva sembra la più equilibrata:

“Lo sviluppo delle tecnologie della comunicazione è stato ed è, in tutte le sue fasi, un processo tecnico e sociale; lo sviluppo degli usi sociali dei media è stato ed è, in tutte le sue fasi, un processo socioculturale e tecnologico. Qualsiasi interpretazione che pretendesse di separare rigidamente i due aspetti nasconderebbe la dinamica che pretende di spiegare.” (Ortoleva, 2008: pos. 415 di 5782).

Ora, se riconoscere la corresponsabilità dei saperi e dei media sembra l'unica posizione davvero sostenibile, bisogna provare almeno a capire perché propendere per un partito o per un altro. Certamente un determinismo tecnologico monocausale è intrinsecamente limitato, così come sarebbe altrettanto limitato concepire una genealogia priva di effetti di causazione mediale. Allora la disputa su cosa si concentra? La mia idea è che – seppur in uno scenario di azione congiunta, i cui confini sono oggettivamente non individuabili – solo i media sono in grado di poter attuare una sostanziale modifica dell'esperienza estetica dell'individuo. Solo i media possono modulare la relazione estetica che l'individuo intrattiene con l'ambiente e, mediante questa modulazione, creare le condizioni per un cambiamento qualitativamente rilevante che riguardi la fenomenologia dell'osservatore.

L'ipotesi di Crary stabilisce che l'osservatore moderno nacque nel momento in cui si affermarono certe condizioni filosofiche e scientifiche che precedettero l'invenzione della fotografia. La forza di questa ipotesi risiede nella notevole anticipazione dei nessi causali che produssero, nella seconda metà dell'Ottocento, quella che solitamente gli storici definiscono età moderna. In netto contrasto con molte letture storiografiche, lo studio di Crary sembra giungere al principio primo di questo processo, cioè quando il modello di visione post-rinascimentale stava progressivamente lasciando il posto a un osservatore diverso: incarnato, fallibile, parziale e retinico. Precisamente l'osservatore impressionista. Ma se si può essere d'accordo sulla retrodatazione (il quando), non si può esserlo sulle ragioni (il cosa): se c'è un nuovo osservatore c'è nel momento in cui ci sono nuove condizioni ecologiche mediate dagli strumenti esistenti.

Penso questo per due ragioni: la prima è che non è sufficiente stabilire il punto di origine di un processo per essere certi che da quel processo derivano – o comunque provengono necessariamente – gli esiti visibili dopo un certo periodo di tempo; ci troveremo di fronte a una “genealogia monocausale” forse peggiore del determinismo monocausale. La ragione per cui la progressione genealogica fallisce risiede nell'intrinseca incontrollabilità dell'impatto che i media esercitano sull'individuo. Questa assunzione si basa su un principio teorico di derivazione McLuhaniana: i media sono estensioni del nostro organismo che regolano la relazione ecologica che stabiliamo con l'ambiente. La relazione, che si definisce protesica, non è in alcun modo pianificabile o gestibile. Pensandoci un attimo, secondo la posizione di Crary, la nascita dei nativi digitali (una categoria epistemologica che mi pare affiancabile a quella dell'osservatore moderno) sarebbe da ricondurre, poniamo, ad Alan Turing. In un certo senso è così, evidentemente. Ma la retrodatazione progressiva può essere pericolosa e definire arbitrariamente il punto in cui fermarsi, cosa che non è possibile fare con l'esperienza estetica e mediale.

La seconda ragione è direttamente collegata alla prima: se il principio di retrodatazione appare arbitrario, ciò non accade affatto nel caso dell'effetto mediale. Solo i media possono agire direttamente nella qualità dell'esperienza fenomenica e modulare la relazione estetica del soggetto con il suo ambiente: questo potere di mutazione risiede nel ruolo costitutivo che i media hanno nell'ontologia del mentale. Detta altrimenti, i media sono parte non sufficiente ma necessaria di alcuni dei nostri processi cognitivi, non semplicemente esito della riconfigurazione di un sistema di pratiche. Sebbene da un punto di vista cronologico

quest'ultime precedano l'effetto mediale, ciò non è sufficiente a stabilire una sorta di retroazione sull'individuo.

L'ipotesi che sto proponendo si basa sugli studi, di ambito cognitivista, per i quali la mente si estende fuori dal corpo: nell'arcipelago teorico che contraddistingue l'esternalismo, l'assunzione base che accomuna tutti i differenti approcci è che i processi cognitivi superino la linea solitamente tracciata tra soggetto e mondo inglobando elementi non biologici per l'attuazione dei processi mentali: dentro questo quadro, la scelta ricade sull'esternalismo enattivo proposto, tra gli altri, da Alva Noë (Noë, 2004, 2009; Parisi, 2013b). Secondo l'autore, la coscienza (il suo riferimento quindi ricade non su tutta la mente ma sulla mente cosciente) ha luogo nella relazione tra il soggetto, fatto di un cervello e di un corpo, e il suo ambiente: se l'ambiente include dispositivi tecnici (media) tali dispositivi saranno parte costitutiva dei processi coscienti. Non è possibile qui articolare i dettagli epistemologici dell'esternalismo, tutt'altro che privo di problemi teorici. Tuttavia mi sembra decisamente la più efficace delle posizioni nel descrivere gli effetti che i media esercitano sugli individui.

Si tratta dunque di adottare due prospettive sostanzialmente diverse. Tenendo sempre saldo in mente il principio per cui ogni spiegazione monocausale sia di per sé errata, non bisogna per questo astenersi da un'interpretazione che attribuisca differenti ruoli causali sulla base di ipotesi di studio.

Bibliografia

- Barilli, R. (1984). *L'arte contemporanea: Da Cézanne alle ultime tendenze*. Milano: Feltrinelli.
- Chéroux, C. (2003). *L'errore fotografico. Una breve storia*, trad. it. Torino: Einaudi 2009.
- Crary, J. (1990). *Le tecniche dell'osservatore*, trad. it. Torino: Einaudi 2013.
- Diodato, R. & Somaini, R. (a cura di) (2011). *Estetica dei media e della comunicazione*. Bologna: il Mulino.
- Friday, J. (2001). Photography and the Representation of Vision. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59, 4, 351-362.
- Galassi, P. (1989). *Prima della fotografia: la pittura e l'invenzione della fotografia*. Torino: Bollati Boringhieri 1989.
- Kern, S. (1983). *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, trad. it. Bologna: il Mulino 2007.
- Foucault, M. (1975). *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. Torino: Einaudi 1993.
- Guerra, M. & Parisi, F. (a cura di) (2013). *Filosofia della fotografia*, Milano: Raffaello Cortina.
- Maynard, P. (1997). *The Engine of Visualization. Thinking through Photography*. Ithaca: Cornell University Press.
- Moholy-Nagy, L. (1925). *Pittura, fotografia, film*, trad. it. Torino: Einaudi 2010.
- Nadar, F. (1900). *Quando ero fotografo*, trad. it. Milano: Abscondita 2010.
- Noë, A. (2009). *Perché non siamo il nostro cervello. Una teoria radicale della coscienza*. Milano: Raffaello Cortina 2010.
- Noë, A. (2004). *Action in Perception*. Cambridge: MIT Press.
- Ortoleva, P. (2008). *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*. Milano: il Saggiatore (versione Kindle).

- Parisi, F. (2013a). *Arte, mediazione, cognizione*. In Guerri, M. & Parisi, F. (a cura di) (2013), (pp. 205-220).
- Parisi, F. (2013b). *Enazione mediale. Esternalismo e teorie dei media*. In Auricchi A., Cruciani M., Rega M., Villani M. (a cura di). (pp. 183-189).
- Schapiro, M. (1997). *L'impressionismo. Riflessi e percezioni*, trad. it. Torino: Einaudi 2008.
- Scharf, A. (1968). *Arte e fotografia*. Torino: Einaudi 1979.
- Scruton, R. (1981). Photography and representation. *Critical Inquiry*, 7, 3, 577-603.
- Somainsi, A. (2010). *Fotografia, cinema, montaggio. La «nuova visione» di László Moholy-Nagy*. In Moholy-Nagy, L. (1925), (pp. IX-LVI)
- Valery, P. (1938). *Degas danza disegno*, trad. it. Milano: Abscondita 2013.