

Laura Ricca

Il tema dell'intenzionalità e le nuove tecnologie artistiche

Sappiamo quanto sia importante, nell'arte, la posizione del soggetto. Soprattutto oggi, quando tutto pare legato e condizionato dalla sua mobilità e libertà: una libertà che possiamo avvertire spesso artefatta e guidata dall'esterno. Le nuove tecnologie di riproduzione, soprattutto digitali, e i mezzi di comunicazione di massa hanno infatti sconvolto, negli ultimi decenni, il suo dominio che era invece, nel passato, più o meno, per certi versi, incontrastato. Non è quindi inutile cercare di capire, per tracce essenziali, il ruolo del soggetto nella creazione artistica dell'ultimo periodo, principalmente se lo facciamo attraverso uno sguardo preciso e determinante come quello relativo alla intenzionalità. I campi e le direzioni intenzionali ci permettono forse di adottare un punto di osservazione poco frequentato, insolito, proficuo. Senza con ciò sottovalutare la teoria della ricezione di Hans Robert Jauss che potrebbe essere sussunta, per certi versi, in quella più generale dell'intenzionalità.

Si può dire che è la carica d'intenzionalità, e l'intenzionalità non è precreativa, a favorire la situazione artistica. Sono gli artisti, il loro modo di esercitare una coscienza dell'atto estetico, secondo le indicazioni di Baldine Saint Girons (1), a far assurgere elementi di "riflessione" e a promuovere le condizioni dell'arte.

Possiamo ritrovare questo importante risultato d'intenzionalità anche nell'arte a noi contemporanea, ma esso, spesso, è come reso sterile per eccesso o per difetto. Di fronte al declino di certe arti, del loro sistema classificatorio nella storia, o di certi mezzi, nell'idea di un continuo superamento o "progresso", dobbiamo domandarci quale sia o quale possa essere la funzione di un impegno direttivo da parte degli artisti. Se cioè i tanti passaggi dovuti al mutevole panorama dell'attuale, veloce trasformazione tecnica, che contiene elementi di impoverimento come di saturazione, siano stati accompagnati da un corrispondente grado di interessi operativi, fortemente o debolmente creativi, da parte del soggetto.

Il tema dell'intenzionalità (lo diciamo molto sinteticamente) viene posto dalla ricerca del "significato", della pregnanza, della complessità quando, nell'opera dell'arte, si segue una chiave interpretativa capace di incorporare l'azione stessa del soggetto. Non nel senso, ovviamente, che dobbiamo esaurire, come fruitori, il nostro interesse alla sola scoperta di ciò che l'artista intendeva realizzare. Perché l'intenzionalità, come si è accennato, deve essere invece considerata quell'impronta ricchissima di atti e processi concretati in un'opera. Essa d'altra parte,

manifestandosi in questi modi, appare poi naturalmente congiunta alla poetica implicita di cui aveva trattato Luciano Anceschi (2). Il suo fare è anche un pronunciarsi sull'arte stessa.

Soffermiamoci su questo punto, l'intenzionalità, seguendo dapprima la definizione (psicolinguistica) che è stata data da John R. Searle: "L'intenzionalità è quella proprietà di molti stati ed eventi mentali tramite la quale essi sono direzionati verso, o sono relativi a oggetti e stati di cose del mondo" (3). È dichiarazione importante e utile, tuttavia è necessario ancorare la nostra idea a un ambito più strettamente fenomenologico. Ricaveremo una coesistenza di regime mentale e campo di realizzazione, secondo un "progetto" di compimento. Se è vero infatti che non dobbiamo confondere *tout court* l'oggetto estetico con l'intenzionalità del creatore, è altresì vero che non dobbiamo separare l'uno dall'altro, perché ciò che intendiamo per *intenzionalità* (diversamente dal quadro variamente composito delle intenzioni) è viva concrezione di idee, intenzioni, desideri, pensieri, nell'oggetto stesso.

Cerchiamo di cogliere l'efficacia di ciò che possiamo considerare uno "strumento funzionale" nei suoi processi di esplicitazione. Procedendo, nonostante i limiti di questa rapida sintesi, lungo il cammino teorizzato da Edmund Husserl, possiamo mettere a fuoco l'intenzionalità (artistica) quale complesso delle "esperienze vissute" della coscienza estetica, e vedere qui tutto un "dirigere" e "mirare" all'oggetto. In questo atto troviamo un'intensa *attività* dell'io "pensante". La coscienza, egli dice, è sempre "coscienza di qualcosa", atto in se stesso, come anche la percezione o la finzione sono sempre finzione e percezione di qualcosa. Insomma comprendiamo che l'intenzionalità (artistica) ha la sua origine nelle intuizioni direzionate e agenti, non in un'attività ideativa (separata) precedente l'esperienza. È un'attività immaginativa della mente e anche, allo stesso tempo, esperienza concreta; è un rivolgersi che è anche un osservare e un afferrare in "modalità d'attenzione", in gamma di "modificazioni" e "rappresentazioni", una maniera originaria di modellare il mondo. E tutto ciò si investe direttamente in oggetti concreti quanto in relazioni, processi, connessioni sempre più vaste (4).

Tra queste ultime, non dimentichiamo, dal punto di vista della creazione artistica, il problema della fruizione estetica e della "coscienza dei sentimenti", rovesciandone in qualche modo i poli di attrazione. La nostra base è il soggetto, non tanto, in questo caso, l'oggetto. I sentimenti non sono disgiunti dall'intenzionalità, come già precisava Moritz Geiger. Essi sono presi in un "volgersi interiore" e in un "volgersi esteriore". I sentimenti sono portati da un'attenzione e concentrazione particolari e siamo in grado di osservare il flusso di un vero e proprio vissuto sentimentale soggettivo, in uno sprofondamento condotto dalla coscienza. I sentimenti vivono in una sorta di irradiazione dell'io verso l'oggetto. Di essi dobbiamo tener conto (5).

L'intenzionalità favorisce delle prestazioni. Mirando intensamente a certi obiettivi è come se essa li attirasse dal nulla alla loro realizzazione. È come se li richiamasse dal vuoto alla presenza. Almeno in parte ciò è vero. Sta poi a noi, adottando questa volta una misura di razionalità riflessiva e interpretante, equilibrare, una volta dato, lo slancio verso l'obiettivo con la realtà, mancata, imprecisa, difettosa o carente del fatto realizzato. L'intenzionalità mescola previsione e atto. La coscienza si unisce agli accadimenti secondo un particolare disegnare e proporre. In questa prospettiva potrebbero convergere sostanzialmente gli insegnamenti di Nicolai Hartmann e Roman Ingarden (6).

L'intenzionalità è dunque anche un progetto, “quel progetto – dichiarava Marcel Dufrenne – sempre ripreso, attraverso il quale la coscienza concorda con l'oggetto prima di qualsiasi riflessione” (7). Con essa troviamo un modo nuovo di esporre i caratteri del “genio artistico” cui è stata tolta l'aura enfatica magico-esoterica dell'Ottocento romantico e simbolista, per giungere alla radice della questione.

Passiamo ora a esaminare le pratiche e le tecniche artistiche (8) degli anni cinquanta, sessanta, settanta. Spostare l'attenzione di circa mezzo secolo ci permette di capire meglio l'attualità. Una riflessione sulla meccanizzazione, sulla televisione e il video consente di afferrare meglio i tempi dell'immagine digitale.

L'immagine digitale al computer, come il video prima, limita i confini dell'immaginazione, tuttavia è un modo e uno strumento per sollecitare la sensibilità e la dimensione estetica può espandersi nelle mura domestiche. Questa immagine si è generata dal cinema e dalla televisione, ma, se penso a certi estesi effetti psicologici e d'attrazione, essa si intreccia fittamente con i percorsi dell'arte contemporanea nella sua difficile e intricatissima storia. Il video poteva essere già considerato un linguaggio (un'organizzazione mista di segni-immagini) o un antilinguaggio ordinato e aveva una propria cultura (che l'apparenta o l'esclude dalle altre culture-scritture). Si tratta di cultura e linguaggi secondari? Il fatto è che primario e secondario si sono mescolati. Ma siamo in ogni caso convinti che, in generale, le nuove forme comunicative di cui fa parte la videoarte non sono soltanto prodotti di apparecchiature per la creazione di un mondo illusorio. Proviamo a considerare, molto comunemente, il video nel suo insieme, anche come schermo TV. Il passaggio è quello, variamente diffuso, dalla registrazione, elaborazione, partecipazione. La sua “attualità d'epoca”, nel vario impiego tecnico-estetico e di “promozione” intellettuale (per le idee, comportamenti, conoscenze implicati direttamente e indirettamente) fornisce, da subito, un'ampia possibilità di riflessione sulla funzione dell'immagine elettronica verso i nostri giorni.

I complessi meccanismi del vedere vengono coinvolti in un gigantesco dispiegamento dei media dove tutto è reso domestico, familiare, a portata di mano, allo stesso tempo assoluto, totalizzante.

Un'attività naturale (il vedere) incontra un modo tecnicamente organizzato che rappresenta una permanente condizione di mutuo scambio culturale e linguistico. A una prima osservazione constatiamo che tra l'immagine dei nostri occhi e quella artificiale della riproduzione tecnica della natura nasce un vero e proprio scambio simbolico; cosa evidente già nel cinema, ma si fa più o meno obsoleto nel video. La visione, risultato, in genere, di una percezione e allo stesso tempo di una rivelazione "simbolica", nella videoarte dilegua. Declina l'incontro tra visione e intuizione. L'abitudine a vedere, acquisita con la fotografia, il cinema, la televisione, ha fatto indebolire, nel video e poi nell'immagine computerizzata e nei quasi-oggetti dell'iPhone o del Blackberry, come dice M. Serres (9), i contenuti antropologici e psicologici dell'immagine.

Cosa vedo è una domanda che si completa sempre con un'altra, come vedo (con quali mezzi). Non soltanto ci accorgiamo della realtà (che essa sia oggettivamente riconoscibile o fantastica non importa), non soltanto percepiamo con la vista e con l'occhio della mente. Ma anche guardiamo per cercare e provare piacere. E guardando scopriamo, in un certo senso, di essere osservati da quelle stesse cose che sono davanti a noi. È un boomerang ottico-sinestetico originato dal sistema mediatico dell'industria culturale esplorato criticamente negli anni sessanta e settanta da Edgar Morin, Guy Debord, Jean Baudrillard e altri cui si collega anche l'analisi dromologica di Paul Virilio (10).

Ci accorgiamo che la *television art* e la videoarte non conducono simbologie (nel senso romantico-idealistico di superiori fusioni di astratto e concreto), non si congiungono all'intuizione. Tuttavia scopriamo anche che i tempi di manipolazione e fruizione appaiono complementari a quelli dell'inconscio, della memoria involontaria, della vita quotidiana. Sentiamo l'esistenza di una spontanea partecipazione (che nasce dai tempi e dai vuoti di creazione) per la quale vedere si unisce a immaginare (a un modo particolare di immaginare). La televideodipendenza o la televideo distrazione, come oggi la dipendenza o distrazione dal cellulare multiuso, sono infatti, comunque, risultati di un'interazione radicata nelle abitudini e nel profondo dell'attività psichica. Mie immagini interiori incontrano immagini esteriori, prodotte tecnicamente, in una nuova formulazione della visione dove una nuova, ultima, immagine è l'esito di un "incontro di energie" e potenzialità in mutamento. Il video artistico e la televisione, in generale, parevano agire sull'immaginario privato e collettivo facendo sì che le immagini artificiali si fondessero su quelle create dalla mente o da essa messe in campo con i riflessi infiniti delle opere (della memoria collettiva) che abitano tra l'inconscio e il ricordo di ciascuno. È un contatto, una sintesi di differenti registri estetici. A partire da qui, cioè da pochi decenni fa, tutto è estremamente potenziato, non tanto, come si è detto, in chiave simbolica, quanto in direzione di una strategia partecipativa delle apparecchiature che spinge lo spettatore o il fruitore ad agire insieme all'"oggetto". E qui la lettura può essere fatta sia in chiave

neogestaltiana, nella linea di un Rudolph Arnheim, come in chiave emozionale, sulla scia delle osservazioni di John Berger (11).

L'opera dell'arte, in questa recente mutazione che vede il crepuscolo della figura dell'artista e dell'opera, ripiega dunque in sé, come dichiarava intorno al 1990 Peter Sloterdijk: non si ritrae nell'intimità del focolare o in un anfratto privo di mondo. L'arte si allontana dagli spazi deputati ed elitari per volgersi a una vocazione pratica, etica, unendosi alla crisi politica dell'umanità in Occidente e ponendo nuovi giochi di felicità tra la gente. È una rinuncia al clamore (12) che ha prefigurato le tecniche dell'arte digitale oggi: un esempio recente che unisce queste sensibilità operative in una transizione “neoeccumenica” è Bill Viola, sintesi perfetta di videoarte, pratiche dell'installazione e cultura digitale della memoria umana (13): una comunione di arti dello spazio e del tempo che definisce una metafisica dello sguardo che reinventa la tradizione. Artista che, insieme a Bob Wilson e a Peter Greenaway, ha imposto la scena del gusto trasformativo degli ultimi anni, dallo *shock* della rivolta allo *shock* dell'incanto.

I loro risultati sono eccitanti, bizzarri, curiosi, interessanti, utili, belli a seconda dei piani di riferimento: informativo, didattico, ludico, artistico, interartistico. Ma, a parte gli autori citati sopra, tanti video scivolano in un pericolo d'ambiguità come i film sperimentali: trent'anni fa i prodotti più noti della videoarte invadevano i nostri sensi e il nostro cervello, ora, rivisti, per lo più deludono. Non vi trovavamo e ancor più non vi troviamo la mitica “presentatività” (il valore di per sé) delle “figure” del cinema (personaggi, situazioni, magnificenze del colore, della fotografia, della scenografia, espressioni “del tutto speciali”, scoperte della vita, storie ecc.). E non c'è la magia, il mistero, l'umanità, la commozione, la profondità, il fascino delle immagini cinematografiche capaci di cementare in sé anche l'impatto verbale e musicale. Le parole e la musica, nel cinema, vanno infatti nella direzione univoca delle immagini. Si pensi ai film di Alfred Hitchcock. La musica di Rosza o di Herrmann penetra nelle immagini. Il cinema ingoia la musica, la divora; ha bisogno di essa per nutrirsi (a seconda della volontà, dell'intenzionalità artistica) e appare così sempre più potente, smagliante, ma anche più sottile e insinuante. Oppure si pensi a certi interminabili dialoghi o monologhi di film (di Godard, Truffaut o della Duras). Cosa sarebbero le immagini senza la parte sonora? Anche qui il campo visivo si ciba delle parole e aumenta di autorità, di grandezza. È uno stile dell'immaginario (cinematografico). Nella videoarte, invece, sussunto in una “presentatività” smorzata, non mitica, e che è in grado spontaneamente di organizzarsi come un'energia grafo- iconica in mutamento, dove quindi il flusso dell'immagine, dalla sua concezione alla sua elaborazione, può assomigliare al linguaggio musicale, alla sua libertà asemantica, l'immagine si rende per lo più sterile, povera. La video-music, è vero, è a volte una costruzione esaltante. Tuttavia

la sua chiave per ora si limita a un divertimento ammiccante che si fonda su varie influenze e citazionismi, ma non riesce a raggiungere la coscienza di un'interna, profonda connessione tra piano sonoro e piano visivo. Il video artistico non sembra impadronirsi delle parole e dei suoni per diventare più grande, per assumere un aspetto maestoso; sembra disporre parallelamente i piani estetici d'esistenza, in una ancora scarsa consapevolezza delle proprie ragioni instaurative (vale a dire di un radicamento nei materiali dei processi inventivi). Pare caratteristico del video resistere a ogni tensione "superiore" come a ogni riferimento alle categorie artistiche (cosa che invece ha tentato il cinema). E non risulterebbero a esso particolarmente congeniali le durate standard, mostrando invece più adeguati i tempi ristretti o dilatati. Anche il modo di raccontare, almeno a prima vista, è meno stimolante. Né la TV né il video hanno realizzato quella vivace, risplendente, entusiasmante parafrasi del mondo che è stata capace di offrire la narrazione cinematografica. Sembrano dimenticati, come hanno sospettato alcuni critici, aspetti centrali della civiltà e della psicologia umana come il sogno, il desiderio, la nostalgia, il ricordo. Probabilmente la chiave estetica del video sta nel colore, nella sua modificazione progressiva in rapporto all'intervento dell'autore. Bisognerebbe chiedersi quali siano o siano state le sue qualità strutturali cercando però di non assumere un atteggiamento definitivo assoluto.

A prima vista sembra che il video e la televisione siano un supporto della comunicazione cinematografica, dei figli minori, poco maturi, poco cresciuti. Il video, per alcuni, è una sorta di democratizzazione della televisione, un po' come lo è stato il passo ridotto per il cinema commerciale; è un'apertura al dialogo e alla partecipazione da un lato, una servitù o un momento di scelta e libertà da un altro. Ma, a ben guardare, è vero che non è proprio così. Sappiamo che una soluzione è in atto da tempo perché le pratiche s'incrociano. I differenti mezzi promuovono un cammino in comune, con intrecci di vario tipo. Vi sono stati registi di film che sono anche autori di video (Greenaway, Siberberg, Godard, per esempio), cui si aggiungono autentici bravi video artisti. Ne abbiamo citati alcuni prima, soprattutto Bill Viola, ma non dimentichiamo Nam Jun Paik e Godfrey Reggio.

Necessario ora, alla nostra riflessione, un minimo approccio televisivo perché la televisione è sempre nell'universo dei media, presente nel raccordo estetico creativo dell'immagine -movimento, nel flusso di potenzialità elettroniche. Tra i molti registi di cinema che abbiano fatto film per la televisione, alcuni si sono posti il problema della comunicazione estetica del "piccolo schermo". E qui vi sono due opposte posizioni. Cosa che, insieme ad altre ricordate o accennate, confermano l'importanza centrale dell'intenzionalità e dei processi instaurativi, anche là dove il mezzo artistico non sembra premiare l'intuizione e l'immaginazione. Le due posizioni, concernenti opere cinematografiche per la televisione, sono quella di Ingmar Bergman per *Scene da un matrimonio*

(1973), tutto costruito su primi piani e quella di Claude Chabrol per *La panchina della solitudine* (1974). Quest'ultimo, diversamente dal regista svedese, fa un uso straordinario di campi lunghi. Questi esempi di riflessione sul cinema per la televisione aggiungono appunto credibilità alla nostra tesi sull'intenzionalità artistica. È probabile poi che l'impoverimento estetico-ideativo della forma nell'immagine elettronica rifletta il più generale disorientamento che sconvolge, in questi ultimi anni, le soluzioni tecnologiche e le realizzazioni artistiche (importante, ma debole, fu il tentativo di Antonioni nella sua opera *Il Mistero di Obervald* del 1981). Ed è quindi ragionevole affidare al lavoro instaurativo del fare (artistico), intenzionato dagli artisti, la speranza per un reale compimento evolutivo dell'espressione elettronica e digitale. Il punto, ancora una volta, è il tema e il ruolo dell'intenzionalità (creativa) in un'affinità tra soggetto e oggetto che sono allo stesso tempo correlativi e distinguibili. Ciò in un momento, come abbiamo detto, di grande indebolimento della figura dell'artista nel kitsch generalizzato dei media. L'oggetto estetico si può comunque rivelare allo spettatore grazie al sollecitamento della sua percezione e si vincola al creatore per l'attività della sua propria creazione.

Non siamo più convinti che l'immagine tecnica del mondo sia univocamente legata a un progresso positivo del pensiero e a un'evidenza fisica della realtà, come pensava Sigfried Kracauer nel 1960. Siamo invece portati a pensare che l'immagine elettronica possa essere collegata a una estetica tecnologica che propone sempre nuove forme di ibridazione: reti di multimedia, computer, video e film olografico. Forme dove però vi sia un preciso legame tra creatività e comunicazione, tra realtà e simulazione. Gene Youngblood, alla fine degli anni ottanta, aveva anticipato una teoria sui mezzi di comunicazione di massa come nuovi organi di percezione; esiste, diceva, un retroterra che apre a una diversa cultura, sensibilità, coscienza, dove i nuovi esperimenti dell'arte visiva avrebbero anche la funzione di strumento di costruzione sociale della realtà (14). E ciò è diventato, nonostante tutto, sempre più evidente. Questi fatti, molto sinteticamente riassunti, espongono appunto l'idea o l'ipotesi di una "nuova modernità" (15), insieme a una forte significazione dell'intenzionalità; e sono rafforzati, tali fatti, sul piano delle realizzazioni artistiche, da una condizione di rinnovamento dei valori di razionalità ed emancipazione umana insieme a modelli di creatività che si oppongono allo stereotipo diffuso e celebrato. Anche se dobbiamo fare attenzione, perché la cosiddetta cultura di massa, che invita a uniformità di comportamenti e atti, possiede una propria, innegabile, autonoma potenza inventiva con la quale la pluridimensionalità dell'avanguardia che punta invece sull'individualità, entra inevitabilmente in contatto.

L'intenzionalità, dal punto di vista creativo, artistico, pone il soggetto al di là del cosale e dell'ordinario, del semplicemente organizzato. L'idea di una nuova modernità, diversamente dalla soluzione postmoderna, in voga negli anni ottanta e novanta, può essere raggiunta seguendo il

pensiero di Tomàs Maldonado quando, in quegli stessi anni, egli dimostrava che attuali tecniche di simulazione offrono spunti per *elaborare* il rapporto tra realtà e rappresentazione. Bisogna porsi *tra* realtà e virtualità nel contesto della produzione di immagini della nostra civiltà. L'effetto di dematerializzazione, nonostante il suo abuso metaforico, segnala comunque il grado di questa nuova modernità. Da un lato per affermare una fuga ascendente, di lontana origine plotiniana, dall'altro per imporre un valore conoscitivo dell'immaginale quale universo illusorio. Scopriamo allora di trovarci in un viaggio avventuroso. Non sappiamo ancora se siamo ospiti di un'astuzia, di un trucco del quale comunque siamo parte, oppure se stiamo partecipando a un nuovo culto tecnologico. Per ora vaghiamo senza guida né mappa. Si tratta forse di una seconda mitologia dromologica, come ci indica Paul Virilio, oppure dobbiamo prendere le distanze da tutto ciò, come ha dichiarato Mario Perniola.

Nella storia nulla sembra venire abbandonato; ogni cosa, scoperta, o abitudine, accolta dai tanti, può essere continuamente e ingegnosamente arricchita. Il video potrebbe essere considerato forse paradossalmente (così almeno ad alcuni piace pensare), come una riproposizione della lanterna magica, come una nuova forma popolare di rappresentazione domestica, di spettacolo familiare o di piccoli gruppi, capace di influenzare anche le produzioni più tipicamente artistiche, oppure come un passaggio per un futuro prossimo altamente tecnologico. Esso sarebbe o sarebbe stato una specie di archeologia dell'arte elettronica. Ecco allora che, tra le innumerevoli possibilità di questo mezzo, nell'attesa imminente del laser film, del cinema olografico, troviamo quella di poter stabilire (lo si è visto attraverso questi brevi ragionamenti) un legame tra ciò che è passato, antico, e ciò che è davanti a noi, nuovo, in un mutevole, eterno presente dell'esperienza estetica e dell'invenzione artistica. Soltanto la coscienza dell'apporto di un'intenzionalità creativa deciderà del dispiegamento delle tecniche. È il caso del citato "Rinascimento tecnologico" di Bill Viola o, nell'opera multimedia dell'installazione, del *Weather Project* (2003) di Olafur Eliasson.

Terminiamo riprendendo i fili di questo lavoro per comporli in una teoria dell'atto iconico, cosa davvero utile per il futuro dell'immagine elettronica e dell'immagine *tout court*, così come viene posta da un lato da Horst Bredekamp e dall'altro da Federico Vercellone (16). E vediamo riaffiorare, sul filo di queste esplorazioni, la metafora e il simbolo che parevano svanite.

Il primo parla della validità dell'atto iconico che si spinge al di là dell'umano formulata da Lucrezio, poi da Darwin, Pierce e Warburg, prende le mosse dalla vita come entità dotata di vita propria, capace di organizzarsi, crescere, riprodursi, rapportarsi al tempo e morire, qualcosa che riconosciamo, ma che non riusciamo a spiegare definitivamente. L'atto iconico parte dalla materia inorganica, passa per l'organico e sfocia nella cultura; è una grandezza universale che rientra in quelle verità che non dipendono dalla nostra mente, ma dalla nostra natura: pone l'essenza dello

sguardo che si alza, che abbraccia il mondo intero, ma che è al contempo incalzato da esso. Uno sguardo che è rivolto ad artefatti iconicamente attivi perché essi tornano al soggetto. In sostanza, e questo è il gran problema, l'immagine sprigiona *energeia*, come riferisce Aristotele nella *Poetica* (cap. 17): un'immagine diventa efficace ogni volta che offre un'impressione di vitalità e presenza.

Il secondo considera l'arte e le avanguardie a vivo contatto con la società dei media; più essa (arte) nega se stessa, più si autotrascende. In questi ultimi decenni, nelle pratiche dell'arte della visione, l'autoriflessione si accompagna a elementi prosaici, al brutto e al Kitsch. Ancora una volta, più l'immagine perde consistenza nei valori ritenuti un tempo stabili, più apre e scopre nuove vie dell'impossibile credibile. Quando Hans Belting s'interroga sulla fine dell'arte e sulla fine della storia dell'arte, come interpreta Vercellone, l'immagine si libera del discorso kantiano che l'aveva giudicata una bellezza priva di ogni interesse. L'immagine, prodotta dall'universo estetico-artistico, pare ora riprendere una sua autonomia ed esercitare un'influenza sul mondo: declina lo spazio della rappresentazione per insinuarsi essa stessa nell'esperienza e nell'esistenza sociale e produrre forme di vita. Si apre dunque il futuro dell'immagine che, come sostiene Vercellone, ritrova forse un modello di ragione in un universo nel quale le immagini, incorporandosi su piani sinestetici, non sono più mere forme, ma complesse costruzioni culturali. Torniamo così, in un'analisi dell'immagine artistica, con gli ultimi due studiosi, a una fenomenologia del soggetto, alle dinamiche delle tecniche artistiche e al ruolo dell'intenzionalità.

Note

1) B. Saint Girons, *L'atto estetico*, Mucchi, Modena 2010.

2) Cfr. L. Anceschi, *Da Ungaretti a D'Annunzio*, Il Saggiatore; Milano 1976, pp. 55-56.

3) J. R. Searle, *Della intenzionalità*, Bompiani, Milano 1985, p. 11.

4) Cfr. E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica* (1931), Einaudi, Torino 1965, Libro I, sez. 2 e 3, in particolare pp. 33-37; *Ricerche logiche* (1900-9), II vol., Il Saggiatore, Milano 1982, pp. 156-213.

5) Su questi punti si veda: M. Geiger, *La fruizione estetica* (1913), Liviana, Padova 1973, pp. 25-31, pp. 61-62.

6) N. Hartmann, *Estetica* (ed. postuma, 1953), a cura di M. Cacciari, Introduzione di D. Formaggio, CEDAM, Padova 1969. R. Ingarden, *Fenomenologia dell'opera letteraria* (1963), Silva, Milano 1968.

7) M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica* (1953), Lerici, Roma 1969, p. 510. Di Dufrenne si ricordi anche lo scritto *Intenzionalità ed estetica* (1954), in *Estetica e filosofia*, Marietti, Genova 1989, pp. 16-24.

8) Su questi punti rinvio in generale ad alcuni testi fondamentali dell'inizio: P. Francastel, *Arts et technique*, Gallimard, Paris 1956; ed. it. *L'arte e la civiltà moderna*, Feltrinelli, Milano 1959; S. Giedion, *L'era della meccanizzazione* (1948), Feltrinelli, Milano 1967; A. Leroi-Gourhan, *Evolution et technique*, Michel, Paris 1945; M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* (1964), Il Saggiatore, Milano 1971.

9) M. Serres, *Non è un mondo per vecchi* (2012), Bollati Boringhieri, Torino 2012.

10) E. Morin, *L'industria culturale* (1962), il Mulino, Bologna 1963; G. Debord, *La società dello spettacolo* (1967), Baldini e Castoldi, Milano 2008; Baudrillard, *La società dei consumi*, il Mulino, Bologna 1976; P. Virilio, *Velocità e politica: saggio di dromologia* (1977), Milthipla, Milano 1981.

11) Facciamo nostra l'idea di Rudolph Arnheim per uno studio della immagine come avvenimento e durata, nella continuazione delle pregevoli esperienze che il cinema, da più di un secolo, ci ha dato. Su ciò si veda *Immagine – avvenimento e durata*, in "Cinema Nuovo" n. 305, 1987. E allo stesso tempo dobbiamo notare come sia importante verificare come il guardare non sia solamente un atto percettivo, ma un intreccio con il vissuto, la storia e la memoria dell'uomo dando luogo a un'esperienza complessa: la stessa immagine non è mai la stessa alla nostra mente: John Berger, *Sul guardare* (1980), Bruno Mondadori, Milano 2003.

12) Peter Sloterdijk, *L'arte si ripiega in sé*, in *L'imperativo estetico. Scritti sull'arte* (1989), Cortina, Milano 2017, p.115-119.

13) Si vedano, tra gli altri: V. Fagone, *L'immagine video: arti visuali e nuovi media elettronici*, Feltrinelli, Milano 1990; S. Bordimi, *Arte elettronica*, in "Arte Dossier" n. 156, marzo 2000; A. Amendola, *Videoterritori*, Tunué, Latina 2010; V. Catricalà, *Media Art Towards a New Definition*

of the Arts in the Age of Technology, Gli Ori, Pistoia 2015 ; Kira Perov, a cura di, *Bill Viola. Visioni interiori*, Giunti, Firenze 2008. Interessante è l'analisi della velocità delle immagini elettroniche. A questo proposito si rinvia a Peter Weibe, *L'estetica della sparizione*, "Cinema Nuovo", n. 314-315, 1988. Sull'estetica intercodice, un'estetica che privilegia il rapporto tra le arti e i media per una migliore comprensione dell'arte contemporanea, si fa riferimento a Raffaele Milani, *Il cinema tra le arti*, Mucchi, Modena 1985, e *Tecniche dello sguardo*, Mucchi, Modena 1988. Sull'arte, l'estetica e i nuovi media, si veda: P. Granata, *Arte, media e nuovi media. Sei lezioni sul mondo digitale*, Lupetti, Bologna 2019. Interessanti, per una comparazione con quelli occidentali intorno al 1980, i film sperimentali giapponesi di Toshio Matsumoto, Yoichi Nagata, Yaroshi Yamazachi, Kohei Ando, Sakumi Hagiwara, Nabuhiro Kawanaka, Shunzo Seo, Hideo Nieda, Akihiro Morishita, Ko Nagajima, Fujiko Nakaya.

14) Di Gene Youngblood, come anticipatore di prospettive attuali, ricordo, soprattutto, *Simulacro digitale e virtualità dello spazio*, Cinema Nuovo, n. 306, 1987, pp. 42-47.

15) Sul tema della nuova modernità si veda: T. Maldonado, *Il futuro della modernità*, Feltrinelli, Milano 1987; *Reale e virtuale*, Feltrinelli, Milano 1992. Rispetto al potere della comunicazione: M. Perniola, *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino 2004. Sul tema dell'informatizzazione, rilevanti sono gli studi di M. Castells, *La città delle reti*, Marsilio, Venezia 2004, e di D. De Kerckhove, *Dall'alfabeto a Internet*, Mimesis, Milano 2008.

16) H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teorie dell'atto iconico* (2010) , Raffaello Cortina, Milano 2015. P. Montani, *Tecnologie della sensibilità*, Cortina, Milano 2014; F. Vercellone, *Il futuro dell'immagine*, il Mulino, Bologna 2017. Di quest'ultimo si veda anche *Dopo la morte dell'arte*, il Mulino, Bologna 2013.