

## Elio Ugenti

*La capacità visiva dello spettatore.*

*Qualche riflessione sulla dimensione socio-culturale del guardare \**

C'è una sequenza in uno dei documentari “minori” di Werner Herzog – *I medici volanti dell’Africa orientale* – dalla cui analisi può venire alla luce un’idea del “guardare” che si pone perfettamente in linea con quella che andremo definendo in queste pagine, a partire dalla riflessione di alcuni studiosi che hanno ampiamente messo in evidenza la pregnanza di alcuni fattori di natura socio-culturale che interferiscono nella decodifica e nell’interpretazione dei dati recepiti dall’apparato visivo. L’interazione tra la dimensione fisiologica e quella socio-culturale del guardare determinano quella che Michael Baxandall ha definito la *capacità visiva* di uno spettatore, una nozione sulla quale ci soffermeremo ampiamente più avanti.

Ma torniamo a Herzog, e al suo film del 1969. Si tratta, molto probabilmente, di uno dei film meno noti del regista tedesco. Un film su commissione, girato per raccontare il difficile lavoro di un gruppo di medici in azione tra le popolazioni locali di Kenia, Uganda e Tanzania.

Il dato che a noi interessa emerge verso la fine del film, quando viene posto un interrogativo legato alle difficoltà di comunicazione tra gli operatori sanitari e i soggetti locali insite nell’utilizzo di materiale illustrativo all’interno dei programmi di prevenzione avviati dai medici in quelle zone.

Si decide, allora, di sottoporre ai soggetti locali un test, al fine di acquisire elementi d’analisi per far fronte a questo rilevante deficit comunicativo. Alcuni residenti dei villaggi interessati dai programmi di prevenzione vengono posti di fronte a una bacheca su cui sono stati affissi alcuni dei poster utilizzati dai medici durante le lezioni. Disegni semplici, che ritraggono figure e situazioni familiari alla gente del luogo: un uomo in figura intera; il dettaglio di un occhio; i disegni di alcune situazioni quotidiane; una palafitta; il dettaglio di un paio di mani che tengono una saponetta a ridosso di una tinozza piena d’acqua. Alle per-

\* Estratto del saggio: E. Ugenti, “La capacità visiva dello spettatore. Qualche riflessione sulla dimensione socio-culturale del guardare”, in A. Rabbito (a cura di), *La cultura visuale del XXI secolo. Cinema, teatro e new media*, Meltemi, Milano, di prossima pubblicazione.

sone interpellate viene chiesto di individuare il poster capovolto e di indicare un occhio su uno qualunque dei disegni posti di fronte a loro.

L'esito del test è, per certi versi, sorprendente: solo la metà degli intervistati individua il poster capovolto al primo tentativo, e talvolta l'occhio viene indicato ponendo il dito sul corpo degli uomini o delle donne ritratti a figura intera nei disegni, anziché nel disegno in cui è raffigurato in dettaglio e scorporato – dunque – dal resto del corpo umano. Sintomo evidente, quest'ultimo, di un'incapacità di vedere l'occhio nel momento in cui questo è isolato dal resto del corpo umano e – per tanto – letteralmente decontestualizzato. Si è in grado di vederlo solo in funzione di un tutto che rende la rappresentazione più simile alla realtà.

## 1.

Ciò che emerge da questo esperimento, come chiaramente sostenuto dalla voce over che accompagna il film, non è certo la “stupidità” o l'ignoranza degli africani, bensì il fatto che queste persone vedono in questi disegni delle cose profondamente diverse rispetto a quelle che vediamo noi.

Questa sequenza del film di Herzog non fa che mettere in scena uno dei nodi teorici fondamentali individuati nell'ambito degli studi sulla cultura visuale, e che riguarda l'incidenza della componente socio-culturale nella configurazione di un particolare tipo di sguardo, come emerge chiaramente in uno dei passaggi chiave del celebre saggio *Showing Seeing* di William J. T. Mitchell, uno degli articoli in cui lo studioso americano ha intrapreso una sistematica riflessione metodologica sugli studi di cultura visuale, analizzando anche le tesi di chi si è posto in maniera critica nei confronti di quest'area di studi:

Se esiste un momento decisivo nel concetto di cultura visuale, suppongo che sia quello in cui l'antico concetto di ‘costruzione sociale’ divenne centrale per questo ambito. Questo *Eureka!* diventa noto a tutti quando riveliamo ai nostri studenti e colleghi che la visione e le immagini visuali, cose che (a un novizio) appaiono automatiche, trasparenti e naturali, sono in realtà costruzioni simboliche, una sorta di linguaggio da imparare, un sistema di codici che frappongono un velo ideologico tra noi e il mondo ideale.<sup>1</sup>

Alla base di questa riflessione di Mitchell c'è un'attenzione orientata alla condivisione di una serie di codici che consentono l'esistenza di una rela-

<sup>1</sup> W.J.T. Mitchell, *Showing Seeing. A Critic of Visual Culture*, in «Journal of Visual Culture», n. 2, 2002, tr. it. *Mostrare il vedere. Una critica della cultura visuale*, in Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale* (a cura di M. Cometa), Duepunti edizioni, Palermo 2008, pp. 60 - 61.

zione tra lo spettatore e l'immagine che gli è di fronte. Codici indispensabili ai fini di una qualche "accessibilità" nei confronti dell'oggetto visivo.

Questa considerazione di Mitchell si iscrive nel solco di una serie di riflessioni che hanno attraversato la storia degli studi visuali e che si propongono di superare la cosiddetta "attitudine naturale della visione" per valutare il peso e analizzare la portata di una serie di modelli (ideologici, rappresentativi e – potremmo dire – politici in senso ampio) che circolano in una determinata società o in un dato momento storico, al punto da influenzare i comportamenti del singolo nella sua relazione con le immagini o, più in generale, con il visivo.

Mitchell cerca dunque di mettere in relazione tra loro il "poter vedere" e il "saper guardare", consapevole che il secondo dei due termini mette in gioco un'attività che è fortemente influenzata dal contesto culturale entro cui si esplica e contribuisce – a sua volta – alla definizione di una particolare cultura, imponendosi – al pari di molte altre – come un'abitudine sociale che si rivela determinante a tale scopo<sup>2</sup>.

Emerge dunque dalla riflessione di Mitchell una dimensione sociale del guardare che impone – come sostenuto da Antonio Somaini – la necessità di considerare le immagini «non in termini astratti e sovrastorici, ma come parti integranti del tessuto di una cultura, come oggetti e atti culturali e sociali, e quindi storicamente determinati»<sup>3</sup>.

Tornano alla mente alcune considerazioni di Jonhathan Crary nel celebre testo *Le tecniche dell'osservatore*. Come noto, l'analisi di Crary in questo testo si focalizza sul momento di passaggio dalla pre-modernità alla modernità, per lo studio del quale si rivela particolarmente interessante – secondo l'autore – affrontare il tema della visione e della sua costruzione storica, tenendo in considerazione aspetti legati all'universo artistico, all'intrattenimento e al quotidiano, al fine di comprendere come questi operino una «sostanziale riorganizzazione della conoscenza e delle pratiche sociali»<sup>4</sup> all'interno di una determinata cultura. Tale riorganizzazione avviene a partire da un soggetto guardante che è inquadrato – secondo Crary – in un sistema di convenzioni e limitazioni.

<sup>2</sup> Si vedano su questo anche le considerazioni di Mitchell sul concetto di cultura, a partire dalla definizione fornita da Raymond Williams in *Culture and Society*, all'interno della quale grande rilevanza è data a tutte le forme di mediazione che rendono possibili le relazioni intersoggettive all'interno di un determinato gruppo sociale. Cfr. *An Interview with W.J.T. Mitchell* in A. Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual After the Cultural Turn*, MIT Press, Cambridge (MA) 2006, p. 245.

<sup>3</sup> A. Somaini, *Teorie dell'immagine e cultura visuale*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009, p. 26.

<sup>4</sup> J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, The MIT Press, Cambridge (MA) and London 1990, tr. it. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2013, p. 4.

Alla luce delle considerazioni sin qui avanzate, una serie di domande sembrano imporsi necessariamente alla nostra attenzione: come si ripercuote tutto questo sul piano rappresentativo? Come influisce l'idea di un atto visivo inquadrato all'interno di un frame relazionale più ampio sulla comprensione e l'analisi dei modi di rappresentazione in auge all'interno di una determinata cultura (in un determinato momento storico)? E come si rende possibile rintracciare le condizioni che determinano l'intelligibilità di una forma rappresentativa visiva – o audiovisiva – all'interno di una determinata società?

Torna allora in gioco l'idea di "capacità visiva" cui abbiamo fatto rapidamente cenno in apertura. Un'idea che Michael Baxandall delinea nel suo celebre libro *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, individuandola come uno degli elementi fondamentali nell'atto ricettivo di un'immagine:

Alcuni degli strumenti mentali con cui un uomo organizza la sua esperienza visiva possono variare, e buona parte di questi strumenti sono relativi al dato culturale, nel senso che sono determinati dall'ambiente sociale che ha influito sulla sua esperienza. Il fruitore deve utilizzare nella lettura di un dipinto le capacità visive di cui dispone, e dato che di queste sono pochissime di solito quelle specifiche della pittura, egli è incline a usare quelle capacità che sono più apprezzate dalla società in cui vive. Il pittore è sensibile a tutto questo e deve fare i conti con la capacità visiva del suo pubblico.<sup>5</sup>

La riflessione di Baxandall stabilisce dunque una forte relazione tra le possibilità espressive dell'artista e le capacità di decodifica di chi si pone di fronte all'immagine. Al di là della natura (artistica o meno) del prodotto, e al di là del grado di competenza che un fruitore o uno spettatore possono mettere in gioco nel lavoro interpretativo compiuto sull'opera, esiste dunque un primo livello di intelligibilità di cui si deve tenere conto, e che poggia su strategie visive che potremmo definire a-specifiche, contestuali o anche *intermediali*, nella misura in cui possono in parte essere determinate dall'esperienza del fruitore nella sua relazione con forme espressive eterogenee.

L'idea di una storicità dell'atto percettivo e della sua contestualizzazione socio-culturale, che accomuna le riflessioni degli studiosi sin qui convocati, può trovare riscontro analitico in numerosi campi d'applicazione. Uno di questi è certamente lo sviluppo del linguaggio filmico, soprattutto nel momento in cui questo andava istituzionalizzandosi nel corso dei primi quindici anni del ventesimo secolo, quando cioè alcune regole sulle

<sup>5</sup> M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, Oxford 1973, tr. it. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino 1978, p. 60.

quali si sarebbe fondata l'intellegibilità dei film iniziavano a determinare l'esistenza di un codice comune agli autori e agli spettatori.

Interessanti, a tal proposito, sono alcune analisi proposte da Noël Burch nel suo libro *Il lucernario dell'infinito*, un testo che può essere considerato come un perfetto esempio di studio di cultura visuale applicato al cinema, perché capace di tenere conto non solo dell'utilizzo di alcuni codici rappresentativi in funzione di una "evoluzione" del linguaggio filmico, ma anche – e soprattutto – della loro ricezione nell'ottica di una *educazione dello sguardo spettatoriale*.

Interessante, in questo senso, la ripresa da parte di Burch di alcune riflessioni di George Sadoul mirate a rimarcare come i tratti essenziali di numerose riprese realizzate dai fratelli Lumiere, e relative alla delimitazione del campo visivo, alla collocazione degli "attori" all'interno dell'inquadratura, alla distanza tra la macchina da presa e la scena filmata si basassero sulle pratiche fotografiche allora dominanti, e in particolare sui ritratti fotografici di vita familiare, correlati alla pratica amatoriale della fotografia che iniziava ad affermarsi proprio in quegli anni. Lo stesso si può dire per molte vedute Lumiere che ricalcano il gusto figurativo delle cartoline illustrate<sup>6</sup>.

## Bibliografia

- Baxandall, M., *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, Oxford 1973, tr. it. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino 1978.
- Burch, N., *La lucarne de l'infini. Naisance du langage cinématographique*, Editions Nathan, Paris 1991, tr. it. *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Il Castoro, Milano 2001.
- Crary, J., *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, The MIT Press, Cambridge (MA) and London 1990, tr. it. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2013.
- Dikovitskaya, A., *Visual Culture. The Study of the Visual After the Cultural Turn*, MIT Press, Cambridge (MA) 2006.
- Mitchell, W.J.T., *Showing Seeing. A Critic of Visual Culture*, in «Journal of Visual Culture», n. 2, 2002, tr. it. *Mostrare il vedere. Una critica della cultura visuale*, in Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale* (a cura di M. Cometa), Duepunti edizioni, Palermo 2008.
- Somaini, A., *Teorie dell'immagine e cultura visuale*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009.

<sup>6</sup> N. Burch, *La lucarne de l'infini. Naisance du langage cinématographique*, Editions Nathan, Paris 1991, tr. it. *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Il Castoro, Milano 2001, pp. 22-25.

**La capacità visiva dello spettatore.  
Qualche riflessione sulla dimensione socio-culturale del guardare**

La “capacità visiva” di uno spettatore, di un soggetto posto di fronte a un’immagine, dipende tanto da alcuni elementi di natura fisiologica quanto da alcuni elementi di natura socio-culturale. Muovendo dalla riflessione di W.J.T. Mitchell relativa all’idea di una “costruzione sociale” dello sguardo, e proseguendo sulla scia delle riflessioni di Michael Baxandall sulla storicità dello sguardo, si cercherà di comprendere quali possano essere i fattori in gioco in un procedimento di decodifica dell’immagine che chiama in causa un individuo storicamente e culturalmente situato. Poste queste basi teoriche, si considereranno alcune riflessioni di Noël Burch sulla relazione che si istituisce tra l’evoluzione dei codici rappresentativi (in particolare del cinema) e le trasformazioni che avvengono nello spettatore e nelle sue possibilità ricettive. In ultima analisi, si cercherà di utilizzare questo approccio metodologico per l’analisi dello scenario contemporaneo e dell’interazione tra cinema e media digitali, oltre che per una valutazione dei fattori socioculturali che soggiacciono alla produzione e alla ricezione delle “nuove” immagini.

PAROLE CHIAVE: capacità visiva, sguardo, immagine, spettatore, media.

**The “visual capacity” of the spectator.  
Some reflections on the socio-cultural dimension of seeing**

The “visual capacity” of a spectator, of a subject in front of an image, depends both on physiological elements and on socio-cultural ones. Starting from the idea of a “social construction of the gaze”, discussed by W.J.T. Mitchell, and proceeding with the well known assumptions about the “period eye” by Michael Baxandall, this article will focus on the comprehension of the decoding processes of an image by an historically and culturally situated individual. Referring to this theoretical basis, Noël Burch’s thoughts on the relation between the evolution of representational codes (in the cinematic language in particular) and the transformation of the reception resources of the spectator over the time will be taken into consideration. Finally, we will use this methodological approach to analyse the contemporary interaction between cinema and new digital media, and to assess the ways in which the socio-cultural context connects with the production and reception of these “new” images.

KEYWORDS: visual capacity, gaze, image, viewer, media.