



Copyright © 2007 Meltemi editore srl, Roma

ISBN 978-88-8353-591-8

È vietata la riproduzione, anche parziale,  
con qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia,  
anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Meltemi editore  
via Merulana, 38 – 00185 Roma  
tel. 06 4741063 – fax 06 4741407  
info@meltemieditore.it  
www.meltemieditore.it

**Giulio Latini**  
**FORME**  
**DIGITALI**



MELTEMI

## Indice

p. 7 **Introduzione**

Parte prima

**Il corpo-cosa e il potere dello sguardo numerico**

13 Capitolo primo

**La trasparenza assoluta del corpo**

18 Anatomie digitali

26 L'ipertrofia del controllo e lo spettacolo del corpo trasparente

37 Capitolo secondo

**La scatola nera del corpo umano**

41 Un personalissimo diario *reality*

43 La feticizzazione dell'immediatezza

49 Capitolo terzo

**Il corpo sacrificale nelle immagini del Terrore**

55 L'Orrore nella logistica delle immagini

60 Produzione, distribuzione, fruizione dei video del Terrore

65 Dalla guerra di schermo allo schermo di guerra

Parte seconda

**L'immagine filmica e il digitale: tra presenza e  
sparizione del corpo**

- 73    Capitolo quarto  
**Sequenze digitali: la crisi del corpo nella figurazione  
filmica**
- 81    Il corpo numerico dell'immagine: immagine  
digitale/immagine di sintesi
- 93    Corpi reali/corpi virtuali nel cinema digitale
- 103    Le tecniche di rappresentazione digitale tra novità e ritorni
- 107    La riconfigurazione del corpo nella scrittura filmica  
contemporanea
- 123    Capitolo quinto  
**La corporeità della voce: *Ten e Arca Russa***
- 123    La presenza non presente del regista
- 129    Il corpo dell'Arca e il fantasma della visione
- 139    Capitolo sesto  
**Lo spazio e il corpo dell'altro nell'immagine sonora di  
Robert Cahen**
- 144    Il corpo fluttuante tra visibile e invisibile: *Sanaa, passages  
en noir*
- 148    Lo sguardo-ascolto di *Plus loin que la nuit*
- 157    **Bibliografia**

Questo libro articola le proprie argomentazioni sullo sfondo perimetrale di una precisa tangenza contemporanea. Propriamente quella dove si iscrive nei nostri anni, con caratteri a dir poco problematici, l'esperienza della corporeità umana. Corporeità profondamente messa in questione o quanto meno radicalmente sollecitata dalle peculiari procedure performative delle forme della razionalità del calcolo matematico e del dispiegamento dei pervasivi dispositivi tecnici sinteticamente ascrivibili e riassumibili entro le declinazioni concettuali di "biopotere". Declinazioni, definendolo nei termini minimi, tese a riflettere primariamente sulla "presa in carico della vita da parte del potere (...) di una presa di potere sull'uomo in quanto essere vivente, di una sorta di statalizzazione del biologico" (Foucault 1997, p. 206), che hanno notoriamente trovato in Michel Foucault un originario, costante, sensibile esploratore capace di dischiudere fecondamente il campo a successive quanto rilevanti ispezioni e proposizioni (Agamben 1995; Esposito 2004b).

Di questa tangenza appena richiamata, considerevolmente estesa e influente che contempla scivolosamente anche ambiti della sfera umana di delicatissima gravidanza come quelli genetici (il sequenziamento del genoma, l'uso di cellule staminali ecc.) ancorché bio-etici (i limiti valicabili del *bios*, eutanasia compresa) e che, al contempo, registra le circostanze di un corpo vivente sempre più sottoposto, nel dominio dello sguardo protesizzato delle tecniche digitali, a modalità di estrema visualizzazione e

controllo così come di potente virtualizzazione nelle occasioni più diversificate, si intende in questa sede limitarsi a interrogare esclusivamente taluni specifici tratti, sia di natura sociale che estetico-artistica, ritenuti nondimeno particolarmente significativi. Con la chiara consapevolezza dunque di quanto il terreno in oggetto possa offrirsi, e di fatto si offra, a molte altre qualificazioni riflessive, ad angolazioni prospettiche oltremodo differenziate. In questo senso, totalmente lontani da ogni intenzionalità cartografica che pretenda l'esaurimento del discorso, si è deciso qui di circoscrivere l'osservazione ad alcune questioni che investono prevalentemente la "cattura" del corpo, la sua figurazione, entro le coordinate del paesaggio mediale ridisegnato intimamente dalle tecniche numeriche di rappresentazione-simulazione. Da qui anche l'assunzione, riportata nel titolo del libro, dell'espressione: *forme digitali*. Forme, appunto, che traducono la corporeità vivente nel perimetro di immagini originate dai dispositivi tecnici numerici più vari e avanzati in un più complessivo orizzonte stringente di richiesta visibilità integrale dell'umano. Dispositivi che vanno da quelli fotografico-simulativi di *biomedical imaging* che anatomizzano virtualmente il corpo fin nelle sue più riposte fibre, come si rinviene nell'esplicito caso delle "tavole digitali" realizzate dal fotografo scientifico-artista Alexander Tsiras, a quelli di *neuro-imaging* che guidano la sperimentazione verso possibili modi di leggere e fotografare un ridotto nucleo, al momento, di intenzioni mentali di soggetti umani volontari nell'esatto istante in cui queste vengono formulate nel cervello. In un iter procedurale, non eccessivamente dissimile, che declina un'implicita nozione corporea di "organismo", di "corpo-cosa", destinata a rimanere fundamentalmente estranea alla comprensione ben più articolabile e necessaria del corpo vivente. "Corpo-cosa" che diviene, per altri versi, una superficie mobile ostensa allo sguardo spettacolarizzante di un ampio catalogo di ulteriori dispositivi scopici: dai videofonini, alle webcam, alle telecamere dei *reality show*, sempre più in stretto dialogo, queste ultime, con i flussi senza posa di internet e con i rilanci e le amplificazioni da internet consentite.

Superficie mobile, il corpo odierno, nondimeno esposto alla prensione dei dispositivi securitari a circuito chiuso incrementati, sotto la spinta pressante della protezione dagli attacchi terroristici, in ogni dove. O di quelli, “intelligenti”, abilitati al monitoraggio e allo studio delle abitudini d’acquisto degli individui per poter poi reindirizzare miratamente specifiche tipologie di proposta commerciale. Dispositivi che giungono ad assumere anche quelle forme progettuali, completamente impermeabili alla più lontana cognizione dei reali processi memoriali posti normalmente in essere dai singoli, volte tecnicamente alla riproduzione e archiviazione assoluta delle contingenze, anche minime, delle loro esistenze (la SenseCam, nell’alveo del *MyLifeBits Project*). O a materializzare quelle forme pragmatiche, mediali e neo-mediali, su cui si chiude la prima parte del libro, orientate su tutt’altra frangenza. Quella, dopo l’11 settembre 2001, della ormai stabile emergenzialità della guerra, che pretende, nelle tessiture riproduttive digitali, la *fotosensibilizzazione* dell’umano anche in situazioni di sua estrema, penosa e inerme vulnerabilità (video del Terrore). E il cui controcampo si configura spesso nei termini della sua indotta opacità se non della vera e propria sua rimozione nei confronti del tele-guardante d’Occidente (gli esiti tragici, ad esempio, delle cosiddette *unmonitored wars* ma anche di quelle monitorate e che però, nel restringimento del loro asse visivo, sottraggono alla visibilità il destino dei perimetri civili coinvolti nei conflitti, così come il conseguente altissimo numero dei profughi).

Spostando l’angolazione su un versante più eminentemente linguistico-espressivo, nella seconda parte del libro l’attenzione viene indirizzata strettamente alle figurazioni del corpo nella sfera cinematografica contemporanea, rideterminata in profondità dalle tecniche digitali di controllo e manipolazione dell’immagine filmica lungo il suo intero processo costruttivo. In questa direzione convergono dei singoli tracciati mossi al rinvenimento dei caratteri di una corporeità che oscilla, sul piano rappresentazionale, tra presenza incerta e residualità vera e propria. Caratteri indubbiamente di *crisi*. Di un corpo “inadeguato”, “al tramonto”, come è stato ben focalizzato e argomentato da Gianni Canova

(2000). Una crisi che riflette ineludibilmente la frantumazione della reale figura umana nell'era della virtualizzazione, della smaterializzazione, che starebbe rapidamente conducendola, secondo molti interpreti, verso i lidi del *post-umano*.

Una latitudine sicuramente precaria dove, in ogni caso, riescono a profilarsi esempi di notevolissima scrittura filmica tramite le tecniche digitali, e che vanno a intrattenere con il corpo, in modo particolare la corporeità della voce, un dialogo di proficua significazione.

Su questi esiti, che sono poi quelli configurati da Abbas Kiarostami in *Ten* (2002) e Alexander Sokurov in *Russkij kovcheg* (*Arca Russa*, 2002), si incentrano le pagine del penultimo capitolo. Lasciando a quelle dell'ultimo, dischiuso al terreno dell'arte video, il compito di dar conto di due altrettanto rilevanti opere audiovisive, *Plus loin que la nuit* (2005) e *Sanaa, passages en noir* (2007), entrambe realizzate da Robert Cahen, che dell'arte video è fin dai primi anni Ottanta uno dei più riconosciuti interpreti a livello internazionale. Opere audiovisive girate, la prima in Vietnam e la seconda in Yemen, che entro il disegno della propria originale architettura formale estendono sensibilmente lo sguardo all'incontro e all'accoglimento del corpo dell'altro. In nome, si potrebbe dire, della necessaria ricomposizione unitaria di una condizione umana oltremodo minacciata e offesa ogni giorno un poco di più.

Desidero ringraziare sentitamente Luisa Capelli che ha voluto accogliere questo libro presso le edizioni da lei dirette. E con lei, Robert Cahen, Giorgio Baratta e Giovanni Spagnoletti. Nonché i miei studenti, le cui domande e risposte sono sempre state in questi anni occasione di un fertile stimolo meditativo. Un ringraziamento particolarmente affettuoso va a Stefania, per tutto. A Viola, in ultimo, che avrà vent'anni nel 2022, al suo vivacissimo *sguardo-ascolto*, queste pagine sono intimamente dedicate.

Parte prima  
**Il corpo-cosa e il potere  
dello sguardo numerico**

Una vicenda davvero antica quella del desiderio di una resa trasparente del corpo umano a uno sguardo che lo possa poi condurre, oltre la biologica superficie ostesa, a illustrazione. Entro le forme originate dalla progressione grafica e pittorica in un primo tempo e, successivamente, a rappresentazione-simulazione attraverso i più svariati dispositivi generati progressivamente dalla tecnica di riproduzione.

Uno sguardo che lo possa leggere e riprodurre quando si tratta ancora di vita pulsante, o nel sopraggiunto rigore della morte, previo scrupoloso studio e parallelo esercizio di dissezione materiale come simulativa.

Sguardo, studio ed esercizio che, lungo l'orizzonte temporale dischiuso dalla modernità, pervengono a tradurre oltremodo la peculiare circostanza problematica di un corpo vivente, radicalmente iscritto nella sequenzialità "occhio-sapere-potere" articolata dall'assoggettante prensione "biopolitica", intendendo con il termine "biopolitica" la nitida designazione foucaultiana di "quel che fa entrare la vita e i suoi meccanismi nel campo dei calcoli espliciti e fa del potere-sapere un agente di trasformazione della vita umana" (Foucault 1976, p. 126).

Prensione biopolitica<sup>1</sup> sulla vita umana alla quale Foucault ha notoriamente quanto ampiamente dedicato una stringente riflessività a partire dalla prima metà degli anni Settanta. Una riflessività già perfettamente emblemizzata nella frase<sup>2</sup> che apre la sua lezione del 17 marzo 1976 al Collège de France:

Mi sembra che uno dei fenomeni fondamentali del XIX secolo sia stato ciò che si potrebbe chiamare la presa in carico della vita da parte del potere. Si tratta, per così dire, di una presa di potere sull'uomo in quanto essere vivente, di una sorta di statalizzazione del biologico, o almeno di una tendenza che condurrà verso ciò che si potrebbe chiamare la statalizzazione del biologico (Foucault 1997, p. 206):

Desiderio antico, dicevamo, quello di una visualizzazione trasparente della corporeità umana, prima di rammentare con Foucault quella “presa in carico della vita da parte del potere” che l'Ottocento decreta. Come altresì decreta, tra le molte altre cose, il primo ritrarsi fotografico della corporeità umana. Occhio fotografico che vede e registra: “un volto che fino a quel momento si è visto soltanto in uno specchio (lo stagno di Narciso) oppure nella defunta iconografia di una galleria di ritratti” (Brusatin 1989, p. 90). Ritratto fotografico davanti al quale l'occhio comune:

fin dai primi decenni della scoperta di Niepce (1826), non si riconosce, soprattutto per l'assoluta mancanza di vita che emana dal ritratto, in assenza totale di colore, per l'evidente barbaglio negli occhi dato dalle lunghe esposizioni che rende lo sguardo spettrale e precocemente morto (p. 91)<sup>3</sup>.

Spettralità inclusa, sguardo (risolti i problemi di lunga esposizione e introdotta la colorazione) che resta punto di massima focalizzazione di quella figuratività del volto e del corpo tutto che la riproducibilità tecnica dell'immagine, immobile poi dinamica, renderà esponenziale in tutto il tragitto che si svilupperà nel XIX e XX secolo. Prima nel regime di rappresentazione-simulazione analogico quindi digitale.

Regime di rappresentazione-simulazione digitale su cui a breve convergeremo, e segnatamente all'altezza di alcuni diversi esiti artistico-scientifici espressi lungo l'asse mediale e neo-mediale e, al contempo, di taluni dispositivi tecnico-riproduttivi numerici che sull'immagine della corporeità umana, per motivazioni assai differenti, fondano consistente parte della loro ragion d'essere e della loro operatività nel dettato sociale biocraticamente ridefinito.

Può valere la pena, però, prima di questa assunzione, e in modo particolare proprio in implicita relazione all'esito che poi, per primo, andremo a osservare (il lavoro di iconografia anatomica sul corpo originato artisticamente da Alexander Tsiaras attraverso i più sofisticati dispositivi esistenti di *biomedical imaging*), effettuare un rapido passo indietro per rinvenire, appunto, alcune tra le più nitide tracce di quella domanda di intelligibilità radicale formulata sulla corporeità umana. Raccogliendoci inizialmente, tre secoli prima dell'Ottocento cui si riferiva Foucault, in un preciso momento dei primissimi anni del Cinquecento. Momento dove si materializza quel mirabile percorso osservativo e riflessivo, tra esperienza e ragione, della "pittura come scienza", configurato da Leonardo attraverso il *Libro di pittura* (Codice Urbinato lat. 1270 della Biblioteca Apostolica Vaticana). Ed entro il quale la necessità di una trasparente risultanza del corpo ("modello del mondo") a uno sguardo su di esso posato, quello anatomico, preconditione di una teoria e di una pratica della pittura che guidi alla sua rappresentazione, anche evidentemente nel senso dell'elaborazione di un catalogo figurativo che ne sappia espressivamente abilitare alla vista le interne emozioni, è totalmente quanto esemplarmente riassunta.

Tra i tanti brani che si potrebbero immediatamente richiamare, ne vogliamo qui esporre solo uno: *Com'è necessario al pittore sapere la notomia*:

NECESSARIA COSA è al pittore, per essere bono membrificatore nell'attitudine e gesti che fare si possono per li nudi, di sapere la notomia di nervi, ossa muscoli e lacerti, per sapere nelli diversi movimenti e forze qual nervo o muscolo è di tal movimento cagione; e solo far quelli evidenti e questi ingrossati, e non li altri per tutto, come molti fanno, che per parere gran disegnatori fanno i loro nudi legnosi e senza grazia, che paiono a vederli un sacco di noci più presto che superficie umana, ovvero un fascio di rafani, più presto che muscolosi nudi (Leonardo da Vinci 1995, p. 278).

Sapienza della *notomia*, studio anatomico che, in quel crocevia altissimo di dialogo rinascimentale tra arte e scienza, farà produrre a

Leonardo, insieme all'eccezionale dispiegamento creativo e speculativo incarnato nella scrittura, nei progetti di ogni sorta e nei capolavori pittorici, le splendide tavole di figurazione della struttura corporea esterna e interna raccolti nel Codice Windsor. Capitoli intensi di quel magistero assoluto fatto, da Leonardo, assumere all'occhio, che "move l'omo a diverse parti del mondo (...) è precinpe delle matematiche, le sue scienze sono certissime" (c. 1500). Occhio, sguardo, che osservando i fenomeni ha necessità di condurli entro un dispositivo di visualizzazione, di iscrivere la vista in forma di immagine. Come, in tal senso, esplicita Wunenburger (1997, p. 313):

Possiamo rilevare, con W. M. Ivins, che il Rinascimento ha permesso il dischiudersi della scienza moderna proprio perché nel suo progetto era previsto contestualmente, un sistema di rappresentazione visiva. Alla conclusione di uno studio sulla prospettiva, Ivins scrive: "La scienza e la tecnologia sono progredite in rapporto diretto con la capacità dell'uomo di inventare metodi grazie ai quali fenomeni riconosciuti solo in base al tatto, al gusto e all'olfatto hanno potuto essere riconosciuti e misurati visivamente, e dunque diventare oggetto di una simbolizzazione logica senza la quale il pensiero razionale e l'analisi sarebbero impossibili".

[...]