

CHIARA SIMONIGH

ESTETICA AUDIOVISIVA E ALTERITÀ

Forme sensibili della differenza culturale

ABSTRACT: By framing the image as a performative and co-creative act capable of fostering forms of sensible knowledge and agency, this paper investigates the potential of specific aesthetic forms to mobilise processes of embodied *mimesis* and to promote relationality and intercultural understanding. These dynamics are analysed through the artistic documentaries of Ai Weiwei and Yann-Arthus Bertrand – focused on ancestral cultural practices – which are employed here as case studies.

KEYWORDS: Audiovisual medium; Aesthetic dialogism; Intercultural understanding; Embodied mimesis; Enactive process.

Noosfera estetica mediale e relazione d'alterità

Nel riflettere sull'espansione del medium cinematografico e sul conseguente aumento di complessità dell'intero sistema audiovisivo, Gene Youngblood, nell'ormai remoto 1970, individuava la noosfera diffusa globalmente dalla rete intermediale come "uno degli strumenti più potenti della storia umana", capace di innescare un'"empatia cinetica" (Youngblood 2013, 68-69).

La componente estetica di questa sfera globale del pensiero, delle idee e della conoscenza ha prodotto nel tempo un rapporto di continuità immaginaria e simbolica fra singoli e collettività, configurando una dimensione spazio-temporale intermedia, un ambiente mediano comune, un *milieu* culturale ed esperienziale condiviso.

In questa zona liminare tecnologica e immateriale, sorta di spazio terzo (Bhabha 2015), astratto e di estensione planetaria, trovano un possibile luogo di attuazione i processi di comprensione interculturale e le negoziazioni simboliche e immaginarie, specie nei modi e nelle forme dell'esperienza estetica e dell'interazione mimetica promossi dall'audiovisivo¹.

¹ Secondo Data Reportal Global Overview, il più autorevole sito internazionale di indagini statistiche relative ai comportamenti degli utenti mediari nel mondo, nel 2024, gli audiovisivi risultano il tipo di contenuto culturale online più acquistato in assoluto: l'utilizzo di internet è effettuato nel 52,3% dei casi per assistere a video, tv, spettacoli o film; i servizi streaming per vedere film o programmi televisivi sono al primo posto della classifica relativa ai tipi di contenuti più scaricati; YouTube si presenta, dopo Google,

Lo scambio estetico-culturale qui indagato non coincide con lo *sharing* che generalmente si intende nel mondo interconnesso di dispositivi digitali e social network.

Per esprimere lo scambio in questione, d’altro canto, chiamare in causa l’antico termine ‘dialogo’ risulta solo parzialmente efficace. Per un verso, il suo prefisso *dia-* rimanda effettivamente, nel greco antico, all’attraversamento di una distanza o, appunto, di uno spazio intermedio; ma per l’altro verso, appare fuorviante il suo riferimento al *logos*, al pensiero logico, razionale e discorsivo.

Un termine come *dia-mythos* può render conto dei modi e delle forme estesico-epistemiche ai quali è improntato lo scambio favorito dalla noosfera estetica mediale che si rifà specialmente al *mythos*, ossia al pensiero mimetico, simbolico e mitologico, e alla conseguente conoscenza sensibile o comprensione.

La dialogica estetico-culturale diviene in senso proprio *diamythos* quando l’altro — un *ego alter* — viene visto come un altro se stesso — un *alter ego* —, mentre tutto ciò che è troppo soggettivamente percepito — se stessi, la propria prospettiva ego-ethno-centrica — diviene oggettivamente concepibile, così come ciò che è troppo oggettivamente inteso — l’alterità dell’altro e del mondo — diviene soggettivamente avvertito.

Si attua così quel modo di conoscenza sensibile o comprensione — indagato dallo storicismo alla fenomenologia e dall’ermeneutica alla filosofia della complessità —, che deriva dal pensiero mimetico, simbolico e mitologico e che investe la soggettività altrui, tramite il complesso di identificazione, proiezione e transfert rispetto all’altro, mobilitando il punto di vista soggettivo in un percorso intersoggettivo ad anello ricorsivo.

Considerato sotto il profilo del suo dispositivo — ossia della relazione reciproca tra un apparato tecnico e i discorsi ideologici che vi si correlano — l’audiovisivo si presenta come un potenziale promotore di empatia cinetica, a partire dalla mobilitazione percettiva che favorisce, insieme all’acquisizione del punto di vista altrui.

Certa parte della produzione artistica audiovisiva contemporanea ha puntato su questo tipo di dialogo estetico, convocando esperienze di scambio empatico e investendo sull’immagine come atto performativo e co-creativo, in grado di alimentare pratiche cognitive e sensibili di relazione con l’altro, anche correlate alle potenzialità antropologiche, biopolitiche e umanitarie.

come la seconda piattaforma online più utilizzata a livello internazionale; YouTube e TikTok risultano essere le applicazioni più utilizzate a livello globale (Data Reportal Global Overview 2024).

Agency audiovisiva, mimesi incarnata e dinamiche enattive

Lo sviluppo dell'antropologia audiovisiva, lungo oltre un secolo di storia, dimostra come il movimento verso l'altro non possa attuarsi grazie all'immagine senza la resa iconica e l'osservazione del movimento dell'altro.

La dialogica estetica interculturale, intesa sia come creazione sia come fruizione dell'audiovisivo, comporta, se non sempre un movimento verso l'altro, almeno un movimento *attraverso* l'altro o, in termini propriamente estetico-culturali, un processo mimetico.

Se l'audiovisivo può svolgere una funzione di mediazione interculturale, ciò si deve in buona parte al fatto che conoscenze, idee, paradigmi, credenze, saperi che esso diffonde appaiono incarnati nel vivo dei corpi mostrati nell'immagine dinamica.

La noosfera estetica mediale, in forza della *kinesis*, ossia delle qualità cinetiche proprie dell'audiovisivo, presenta un corrispettivo che può essere designato come comunità performativa mondiale e che può definirsi quale corpo simbolico collettivo globale.

I processi mimetici, attivi a livello percettivo, cognitivo e comportamentale, costituiscono un modo fondamentale di avvicinamento all'altro, che può favorire una relazione dialogica interculturale. Essi permettono di compiere un'esperienza sensibile e concreta dell'alterità attraverso il *sensorium*, ossia l'organo dell'esperienza nel quale le percezioni, le sensazioni, la sensibilità e la sfera emozionale, nonché la comprensione e l'interpretazione si integrano secondo modelli psicologici, antropologici, sociali, culturali e, naturalmente, estetici, intrecciando storia sociale e individuale.

Le teorie di antropologia estetica della *mimesis* rilevano come le più diverse forme iconiche presentino un aspetto performativo tramite il quale l'altro e il proprio si sovrappongono in una figurazione terza intermedia, attuando il fenomeno dell'*embodiment* dell'alterità, colmo di implicazioni culturali e sociali (Wulf, Gebauer 1994; Wulf, Michaels 2016; Wulf 2022; Wulf Kraus 2022; Wulf 2025).

In questo fenomeno chiave, indagato più ampiamente nelle scienze umane e sperimentalistiche, la *dynamis* mimetica mobilita potentemente le energie mimetiche in una sorta di movimento tra l'estremo e il familiare che avviene contemporaneamente a diversi livelli percettivi, sensibili e cognitivi.

L'audiovisivo amplifica la dinamica intersoggettiva mimetica che si compie come dialogica estetica interculturale, in quanto il proprio e l'altro si espandono e si intersecano all'interno di una dimensione culturale comune di reciproca comprensione.

È noto come la *dynamis* insita nei comportamenti e nei gesti del corpo, specie se espressa in forme sensibili visive e audiovisive, possa produrre una provocazione percettiva, sensoriale, emozionale e cognitiva, suscitando i processi psicologici di identificazione, proiezione e *transfert* (Morin 2016; 2021).

Al movimento osservato, come dimostrano le recenti sperimentazioni applicate all'audiovisivo, corrisponde una “*cinestesi psichica*”, ossia una sollecitazione delle aree cerebrali preposte al movimento corporeo.

Le ricerche neuroscientifiche, condotte con le tecniche del *neuroimaging* sui sistemi neuronali *mirror* durante l'esperienza estetica di fruizione dell'audiovisivo, offrono dimostrazioni sperimentali dei fenomeni empatici di mimetismo psichico.

I neuroni motori situati nelle zone corticali frontali e parietali si attivano durante la visione di un movimento corporeo presente in un audiovisivo, generando una simulazione o mimesi incarnata che permette una comprensione delle intenzioni motorie sottese al comportamento altrui osservato sullo schermo (Freedberg, Gallese 2007; Gallese, Guerra 2015).

Nell'esperienza estetica di fruizione dell'audiovisivo, il dinamismo iconico e sonoro mobilita la *cinestesia*, ossia il tipo di sensibilità che è all'origine della regolazione motoria corporea e che determina una sintesi dei diversi piani dell'esperienza in un rapporto unificato dei sensi, definibile come *cenestesi*.

Antonio Damasio designa non a caso le immagini dell'audiovisivo come due fra i più potenti stimoli sensoriali “*emotivamente competenti*”, cioè capaci di sollecitare emozioni e sentimenti complessi.

Immagini di intensità patemica e di qualità drammatica particolare sono in grado di suscitare, secondo le indagini sperimentali neuroscientifiche, le regioni del lobo frontale del cervello, che sono di più recente evoluzione e che si correlano a fenomeni emozionali quali l'empatia e la compassione (Damasio 2017).

Le sperimentazioni più recenti riguardano i modi neurocognitivi attraverso i quali chi si trova al di qua e al di là dello schermo audiovisivo instaura una relazione intersoggettiva, con concrete implicazioni comportamentali (Eugenio 2018; 2021; 2023).

Nell'esperienza estetica di fruizione dell'audiovisivo, paradossalmente la separazione fisica fra il corpo e i fenomeni iconici percepiti costituisce la condizione necessaria per l'intensificarsi dei processi psichici correlati alla mimesi del movimento e più ampiamente al pensiero mimetico.

Le implicazioni senso-motorie ed empatiche dei sistemi *mirror*, nonché le correlate sensazioni e reazioni emozionali sono da considerarsi la condizione necessaria allo sviluppo dei più complessi processi di conoscenza sensibile o comprensione.

La sollecitazione della sensibilità e del correlato cognitivo, operata dal dinamismo audiovisivo attiva un fenomeno cinestesico fondamentale che assolve ad alcune funzioni-chiave: dalla “*risonanza*” sensoriale — intesa come precomprensione estetica o come comprensione culturale “*intransitiva*” priva di mediazioni concettuali —, sino all'astrazione simbolica del gesto, del movimento e del comportamento (Marks 2000; Pepperell, Punt 2006; Laine 2011).

La dimensione enattiva di questi processi concerne la conoscenza sensibile, intesa come processo emergente dall'interazione sensomotoria tra il soggetto agente e

l’ambiente (Varela, Thompson, Rosch 1991). Essa è in grado di generare significato attraverso la mimesi incarnata di chi guarda rispetto a chi appare sullo schermo.

Nell’esperienza estetica dell’audiovisivo, la componente enattiva svolge un ruolo chiave in rapporto al nesso cognitivo tra le pratiche corporee nell’immagine dinamica e la specificità dell’ambiente sotto il profilo culturale, antropologico e sociale.

Da una nutrita serie di indagini, sviluppate in questi anni nel contesto delle neuroscienze cognitive e della psicologia sperimentale applicate all’audiovisivo, è emerso che la possibilità di scambio incarnato di prospettive è verificata anche nei casi in cui la persona osservata sullo schermo presenti nell’aspetto, e soprattutto nel dinamismo corporeo, connotazioni etnico-culturali specifiche e agisca in contesti ambientali diversificati.

Laddove la dinamica interagente tra corpo e contesto spaziale assuma particolare rilievo audiovisivo, l’impressione ricavata dal soggetto percettivo è di un’immersione piena nell’ambiente, nonché di una sensazione empatica più profonda con il soggetto percepito. Si tratta di un “ambientalizzazione” (Pinotti 2021), ossia di un processo di conoscenza sensibile, familiarizzazione e adattamento rispetto a un ambiente estraneo, che ha il potere di produrre nello spettatore la sensazione di essere ‘al posto di’ o ‘nei panni di’ chi è presente nell’immagine.

Quando l’esperienza audiovisiva prevede l’osservazione di una porzione di mondo, in una stretta relazione alle azioni dinamiche che vi si svolgono, restituisce al soggetto percipiente l’impressione di essere nel mezzo dell’ambiente, come lo è il soggetto percepito, condividendone l’esperienza sensoriale ed emozionale.

L’immagine audiovisiva agisce in tal modo come dispositivo enattivo e mobilita il *sensorium* attraverso una mimesis incarnata, nella quale l’altro, il suo contesto e la sua cultura mobilitano una conoscenza sensibile o comprensione.

La cultura altrui risulta visivamente percepibile nell’azione compiuta dalla persona in rapporto a un determinato ambiente, o meglio in ciò che la persona fa e dimostra di saper fare nell’interazione specifica, nel vivo delle dinamiche senso-motorie che stabilisce con quell’ambiente.

Visioni interculturali: estetiche audiovisive dell’alterità

Poiché l’audiovisivo offre nell’immagine dinamica una resa plastica e percepibile dell’alterità culturale, mostrando pratiche culturali altre, può mobilitare un’esperienza estetica, aprendo la possibilità di uno scambio estetico-culturale con l’altro.

L’osservazione in un audiovisivo delle pratiche culturali altrui può potenzialmente rendere comprensibile ciò che non è identico, concorrendo a sviluppare un paradigma estetico-culturale pluralista, espressione della complessità della comunità planetaria.

Si tratta di una prospettiva sperimentata di recente nelle pratiche artistiche da parte di non pochi artisti e registi che hanno assunto l'audiovisivo come medium in grado di instaurare una relazione estetica interculturale, considerata come processo vivo, incarnato e condivisibile.

Alcuni di essi, come Ai Weiwei e Yann Arthus-Bertrand, nei loro documentari artistici, hanno optato per un'originale resa estetica di pratiche culturali molteplici, collocate ai margini della *cosmopolis*, come altrettante tracce di culture radicalmente 'altre' ancestrali e in via di estinzione.

L'originalità che accomuna queste operazioni estetiche è duplice.

Da una parte, risiede nell'assunzione delle pratiche culturali come specifiche manifestazioni della cultura vivente o immateriale, incarnata nei corpi che manifestano un sapere e un saper fare correlato alla vita, o meglio, alla sopravvivenza in rapporto ad ambienti inospitali, talora estremi. Le dinamiche enattive risultano concretamente visibili nell'attività principale dei soggetti percepiti in queste opere, ossia il lavoro manuale di produzione del cibo, privo di processi di meccanizzazione o automazione tecnologica, si rivela autentica e peculiare risorsa culturale "*embodied*", per lo più globalmente misconosciuta.

D'altra parte, originali risultano le forme estetiche che convocano un'esperienza di comprensione dell'alterità culturale durante la quale lo spettatore assume una visione intima sia sulle condizioni estreme di sopravvivenza sia al contempo sulle abilità culturali dell'emarginato, che appaiono come *perfomance* di corpi umani abili, in grado di rapportarsi in modo efficace con l'ambiente. L'*embodiment* culturale e le dinamiche enattive sono poste al centro del processo attraverso il quale il soggetto percettivo intraprende una conoscenza empatica del soggetto percepito.

Documentari artistici come *Rohingya* (2021) di Ai Weiwei e *Human* (2015) di Yann Arthus-Bertrand sono accomunati da una rappresentazione delle pratiche culturali che caratterizzano per lo più gruppi sociali o popolazioni considerati 'altri', in quanto posti ai margini o al di fuori dei processi economici, tecnologici, sociali e culturali globali.

Rohingya costituisce la continuazione dei precedenti documentari di Ai Weiwei, *Human Flow* (2017) e *The Rest* (2019), incentrati sulla condizione dei rifugiati, ossia di coloro che costituiscono l'altro per antonomasia della globalizzazione.

I *Rohingya* formano una minoranza etnica musulmana perseguitata per decenni in Myanmar e rifugiatisi dal 2017 a Cox's Bazar, in Bangladesh, uno dei più grandi campi profughi del mondo, abitato da oltre 900.000 persone.

L'opera di Ai Weiwei documenta con lunghe inquadrature fisse le attività quotidiane e i rituali sociali di questa comunità di profughi.

Il sonoro, fatto salvo per alcuni inserti musicali su immagini in campo lungo della tendopoli, è realizzato in presa diretta, e risulta pressoché privo di dialoghi.

Il minimalismo delle scelte espressive visive e sonore di Ai Weiwei opera per sottrazione ed esercita sul pubblico la funzione di rallentatore psicologico, potenziando l'attenzione e suscitando una più intensa partecipazione cognitiva e sensibile.

In questo regime di essenzialità estetica, lo spettatore è invitato a entrare nell'ambiente, o meglio nella tenda che dà rifugio alla singola famiglia di cui osserva i rituali quotidiani di elaborazione del cibo.

A terra, nella penombra, nel silenzio e nella solitudine, donne e bambine compiono gesti abili e accurati: l'accensione del fuoco con la legna, la bollitura dell'acqua, la setacciatura del sale, il taglio e la frantumazione delle verdure, la frollatura e l'impasto delle carni. Si tratta di azioni manuali, pazientemente iterate e reiterate, che si avvalgono di pochi ed essenziali strumenti: grosse pietre, grandi lame da taglio e lunghi cucchiai di legno (Figura 1).



Figura 1 - *Rohingya* (2021) di Ai Weiwei

L'abilità e l'efficacia dei movimenti si manifesta per contrasto rispetto alle dimensioni e all'essenzialità degli strumenti; mentre la cura dei gesti appare in piena evidenza e si contrappone all'essenzialità degli ambienti, dove a terra vi è solo una brocca o un secchio (Figure 2 e 3).



Figura 2 - Rohingya (2021) di Ai Weiwei

La relazione efficace e armoniosa fra il moto del corpo e l'ambiente risulta un fattore enattivo chiave, di rivelazione di queste pratiche corporee come altrettanti fattori di resistenza del patrimonio culturale immateriale.



Figura 3 - Rohingya (2021) di Ai Weiwei

La componente performativa mostra sotto questo aspetto una qualità duplice: da un lato, appare funzionale, in quanto è legata all'abilità e all'efficacia del gesto, dall'altro lato,

essa acquisisce anche un carattere eminentemente estetico, poiché le scelte visive e sonore assunte ne risaltano l'accuratezza e l'armonia.

Ai Weiwei ha espresso esplicitamente l'intento di mostrare, nelle sue opere sui rifugiati, tutta la bellezza che sopravvive nonostante le condizioni di privazione in cui sono costretti (Weiwei 2019).

Il lavoro manuale di produzione del cibo assume in tal modo una duplice valenza. Da una parte, sotto il profilo enattivo, appare una pratica abile per la sopravvivenza in un ambiente estremo come un campo per rifugiati. D'altra parte, paradossalmente a causa di queste medesime condizioni di depravazione di beni e di comfort legati alla *cosmopolis* contemporanea, esso risulta come azione depositaria di un archivio storico del gesto che sopravvive superstite e intatto. Equilibrio, proporzione e grazia sono le qualità primarie poste in luce dall'autore, che rivelano il gesto lavorativo, ripetuto e cadenzato, simile a una danza in un ambiente deprivato di risorse essenziali.

Il fattore estetico della *performance* corporea, esaltato dal silenzio e dalla durata delle inquadrature, risulta fondamentale nel suscitare, oltre all'attenzione, anche il piacere estetico verso pratiche culturali altre.

Tali scelte estetiche costituiscono le condizioni necessarie per sollecitare una mimesi incarnata, provocare la sensibilità e promuovere i processi emozionali ed empatici all'origine della comprensione dell'altro.

L'immagine audiovisiva si presenta qui come dispositivo enattivo, in grado di creare senso mediante un'intensificazione delle facoltà del *sensorium* e una sollecitazione dell'incarnazione mimetica, favorendo la conoscenza sensibile dell'altro attraverso la resa estetica di pratiche culturali ancestrali e al contempo abili di relazione con un ambiente inospitale.

Riguardo alle implicazioni umanitarie delle sue opere, Ai Weiwei ha fatto riferimento in più occasioni all'empatia in relazione alla “perdita di capacità di compassione” (Ai Weiwei 2019), in risonanza con il noto discorso sull’“*empathy deficit*” tenuto da Barack Obama nel 2006 agli studenti della Northwestern University.

Analogo riferimento all'empatia e alla necessità di mobilitare le emozioni del pubblico per innescare il mutamento sociale è stato compiuto da Yann Arthus-Betrand, nel 2017, durante la presentazione del suo documentario *Human* all'Assemblea Generale delle Nazioni Unite (Arthus-Betrand 2015b), e perciò condizionando (“*affect*”) persone le cui decisioni possono condizionare (“*affect*”) la vita di milioni di altre persone.

L'opera è stata realizzata nel corso di tre anni, su commissione dell'UNESCO nel contesto di *Human Migration*, una delle più grandi mostre internazionali dedicate alle migrazioni del XXI secolo e alle loro molteplici cause (Arthus-Betrand 2015).

L'artista ha realizzato riprese in primo piano di duemila persone di sessanta paesi dei diversi continenti, che parlano nella loro lingua madre delle loro esperienze di vita in fatto di amore, lavoro, famiglia, morte etc.

I primi piani sono accostati a riprese aeree, che costituiscono una cifra stilistica peculiare dell'opera di Yann Arthus-Bertrand e che rappresentano uomini e donne intenti nel lavoro di coltura.

Si tratta di un tipo di resa del lavoro agricolo manuale che si distacca dalla tradizionale visione ravvicinata del corpo e delle mani, e che permette di cogliere la specificità dei gesti in relazione agli ambienti alle condizioni di vita del contesto.

Le riprese dinamiche dall'alto permettono di osservare l'estensione di vaste aree geografiche modellate dal lavoro umano nelle condizioni più avverse. Ciò appare evidente nelle immagini che rappresentano i terrazzamenti delle risaie in territori impervi, la vastità dei campi di terreno arso dalla siccità e le lunghe e strette coltivazioni che affiorano come altrettante minuscole isole dalle acque fangose in ampie zone alluvionate.

A una simile resa degli ambienti è sotteso l'intento di fornire allo spettatore una percezione e una conoscenza sensibile di coloro che abitano e lavorano quei luoghi. In altri termini, la ripresa aerea intende offrirsi al soggetto percettivo come forma estetica a tutto tondo, sia nel senso della completezza dell'ambiente filmico sia nel senso della pienezza dell'esperienza relazionale con i soggetti percepiti.

I piedi scalzi di un uomo affondano nella terra fangosa insieme a un aratro, spinto a forza tra zolle e acqua (Figura 4). La ripresa aerea si amplia e appare via via la vastità del campo e di quelli limitrofi, dove altri uomini spingono nella melma analoghi aratri, costruiti con resti di camion.



Figura 4 - *Human* (2015) di Yann Arthus-Bertrand

I suoni dei passi nel terreno acquoso sfumano lentamente, lasciando spazio a una voce roca fuori campo che intona sonorità simili alle liturgie degli Imam e che via via si trasforma in un canto rituale di lavoro, lento e solenne, sul quale si innesta un altrettanto lento inserto orchestrale, dominato dagli archi.

La sinestesia audiovisiva assume una funzione potentemente espressiva che coniuga il canto rituale, inteso come rimando alla memoria culturale, con l'immagine documentaristica dall'alto, solo in apparenza privata del potere di intensificare l'esperienza e la comprensione sensibile.

La prospettiva aerea permette di collocare il lavoro agricolo manuale dei protagonisti di queste immagini in relazione a un contesto ambientale reso ostile alla coltura, con buona probabilità dalla crisi climatica.

Il punto di vista dall'alto è impiegato anche per le immagini ravvicinate dei corpi intenti nelle pratiche agricole.

Il passaggio lento progressivo dall'inquadratura ravvicinata di un uomo (Figura 4) a quella totale dell'ambiente (Figura 5) fa assumere, anche in questo caso, alla dimensione enattiva una funzione chiave nella resa dell'aratura come pratica depositaria di un'eredità ancestrale di saperi e competenze correlati alla vita della terra.

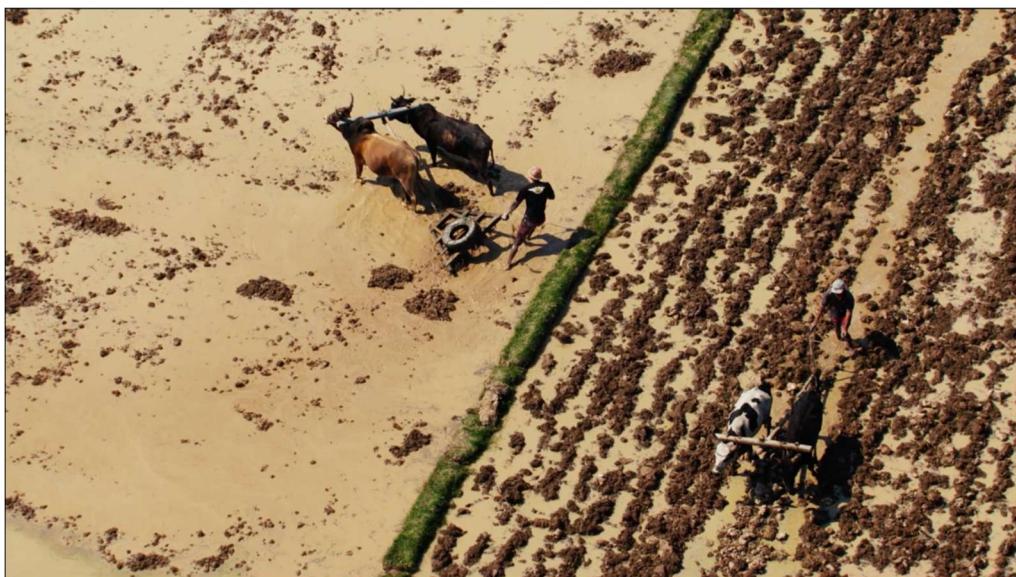


Figura 5 - *Human* (2015) di Yann Arthus-Bertrand 2

Il ralenti interviene inoltre a esaltare le qualità dei movimenti corporei in termini di ampiezza, traiettoria e soprattutto di energia.

Risulta in tal modo possibile osservare dettagliatamente il dispiegamento della forza dei corpi in rapporto alla resistenza del terreno, all'inerzia delle zolle da sollevare o frantumare, al peso degli attrezzi maneggiati e dei materiali trasportati (Figura 6).



Figura 6 - *Human* (2015) di Yann Arthus-Bertrand

La forza fisica, in virtù del ralenti, rivela la potenza dell'impeto e al contempo la fatica dello sforzo, ammantando la performance corporea di un carattere epico.

L'innalzamento epico della forza del corpo si compie anche grazie alla musica, che domina la componente sonora rispetto ai pochi e flebili rumori prodotti dal lavoro manuale che si svolge nell'assenza di voci.

Il ritmo lento e solenne della musica corrisponde a quello delle pratiche del lavoro manuale rappresentate attraverso il ralenti. Questa sinestesia audiovisiva costituisce un altro fattore di intensificazione empatica, capace di innestare molteplici rimandi culturali e render conto della durezza del lavoro più antico della storia umana, che pare sopravvivere intatto come risorsa culturale vivente anche in rapporto ai mutamenti globali antropologici ed ecologici.

La musica enfatizza la *perfomance* di corpi che appaiono non solo abili, ma animati da una forza vitale strenua, simile a quella degli antichi eroi tragici.

Documentari artistici come *Rohingya* e *Human* sono solo due tra i molti esempi possibili di un'esplorazione estetica radicale in atto, che investe le potenzialità antropologiche, biopolitiche e umanitarie insite in un impiego del medium audiovisivo come catalizzatore empatico di comprensione interculturale.

Vale la pena soffermarsi in chiusura sul fatto che la conoscenza sensibile che simili opere intendono promuovere può avere un'agency limitata per diversi ordini di ragioni.

L'incidenza quantitativa si delinea chiusa in un'ambivalenza irriducibile tra la pur riconosciuta autorevolezza degli artisti e la limitata circolazione dei documentari artistici, che circoscrive notevolmente il portato di questi ultimi in termini di dinamiche culturali.

Sotto il profilo della qualità dello scambio estetico-culturale, occorre compiere un ulteriore distinguo fra dialogo tradizionalmente inteso e *diamythus*.

L'apparente immediatezza dei mezzi utilizzati — specialmente il minimalismo delle scelte espressive di *Rohingya* e le vedute aeree di *Human*, che talora rimandano alle immagini operative dei droni — è volta a dissimulare il ricorso a una mediazione estetica e tecnologica piuttosto complessa.

L'effetto di trasparenza del medium è d'altronde tra le condizioni primarie di mobilitazione percettiva, sensoriale ed empatica dello spettatore, in forza del quale si realizza quel tipo di esperienza volta a cogliere il soggetto percepito come se fosse 'in carne e ossa', avvertendo la sensazione di trovarsi non tanto al cospetto dell'altro e del suo ambiente quanto al suo posto, come nelle manifestazioni più intense e sempre più perseguitate del processo di identificazione, proiezione e *transfert* tramite pratiche estetiche basate sulla sollecitazione percettiva (immersività) o su quella patemica.

Un simile indebolimento della coscienza di immagine, ossia della consapevolezza del carattere mediato dell'esperienza empatica in atto, si correla sia all'impressione, da parte dello spettatore, di un accesso cognitivo diretto all'alterità sia all'illusione di potere completamente assimilare a sé tale alterità, eludendo il riconoscimento della sua irriducibilità, che costituisce invece condizione necessaria a un'esperienza empatica autentica.

A ciò si correla il noto tema della mancata reciprocità dello sguardo del soggetto percepito, che non può ricambiare se non in modo cieco, quello dello spettatore, venendo in tal modo a inficiare l'idea stessa di scambio intersoggettivo che si delinea nel dialogo tradizionalmente inteso.

Le dinamiche enattive del corpo costituiscono un fattore chiave della strategia estetica promossa dagli audiovisivi indagati, promuovendo una duplice comprensione dell'alterità, che orienta la *dynamis* sia in senso introspettivo, nella ricerca del vissuto sociale e culturale dell'altro incarnato dalla *performance* del suo corpo, sia sotto il profilo dell'esplorazione dell'ambiente ch'esso abita e lavora. La relazione corpo-ambiente è in ogni caso la risultante di precise scelte registiche che releggono al fuori-campo i prodotti di scarto semantico e che si rivelano necessariamente tese alla costruzione di un potente complesso emozionale e ideologico predeterminato.

L'acquisizione, in termini di conoscenza sensibile dell'alterità, che si realizza attraverso il *diamythus* risulta quindi impossibile da assimilare a quella del dialogo che caratterizza il mutuo commercio umano.

Lo scambio intersoggettivo e interculturale che può profilarsi attraverso specifiche pratiche artistiche di impiego dell'audiovisivo non può che essere diverso da quello tradizionale, e tuttavia può costituire una potenziale risorsa per lo sviluppo della

relazione d'alterità e dell'inclinazione prosociale, sfere umane entrambe ancora in gran parte da esplorare quanto a manifestazioni e declinazioni in ambito mediale.

BIBLIOGRAFIA

- APPADURAI, A. 2012. *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*. Milano: Raffaello Cortina.
- ARTHUS-BETRAND, Y. 2015a. *Human. A Portrait of Our World*. London: Thames & Hudson-UNESCO.
- . 2015b. *Living Together*. New York: United Nations <<https://www.un.org/en/chronicle/article/living-together#:~:text=In%20conclusion%2C%20I%20would%20like,have%20always%20tried%20to%20say.&text=The%20UN%20Chronicle%20is%20not,acceptance%20by%20the%20United%20Nations>>.
- BANKS, M., MORPHY, H. (eds.). 1999. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press.
- BHABHA, K. 2024. *I luoghi della cultura*. Milano: Meltemi.
- DAMASIO, A. 2017. *Lo strano ordine delle cose. La vita, i sentimenti e la creazione della cultura*. Milano: Adelphi.
- DATA REPORTAL GLOBAL OVERVIEW 2024, *Digital 2024: Global Overview Report* <<https://datareportal.com/reports/digital-2024-global-overview-report>>.
- EUGENI, R. 2018. “La neurofilmologie. Une théorie pragmatique de l’audiovisuel en dialogue avec les sciences neurocognitives.” ; *Interrogations. Revue multidisciplinaire de sciences humaines et sociales. Du pragmatisme en sciences humaines et sociales. Bilan et perspectives* 27.
- . 2021. “Neurofilmología.” In L. Vilches Manterola (ed.). *Diccionario de teorías narrativas* 2. *Narratología, cine, videojuego, medios*, 547-560. Barcelona: Calígrama Editorial – Penguin Random House.
- . 2023. “Neurofilmology: Semiotics, cognitivism, audiovisual experience.” In A. Biglar (ed.). *Open Semiotics. Volume 3. Texts, Images, Arts*, 421-434. Paris: L’Harmattan.
- FANON, F. 1996. *Pelle nera, maschere bianche. Il nero e l’altro*. Milano: Tropea.
- FREEDBERG, D., GALLESE, V. 2007. “Empathy, motion, emotion in aesthetic experience.” *Trends in cognitive Sciences* 11/5: 197-203.
- GALLESE, V., GUERRA, M. 2015. *Lo schermo empatico*. Milano: Raffaello Cortina.
- HALL, S., EVANS, J., NIXON, S. (eds.). 2013. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE.
- HALL, S. 2024. *Selected Writings on Visual Arts and Culture. Detour to the Imaginary*, a cura di G. Tawadros. Durham: Duke University Press.
- HALL, S., MELLINO, M. 2016. *Il soggetto e la differenza. Per un’archeologia degli studi culturali postcoloniali*. Milano: Meltemi.
- HOOKS, B. 2024. *Sguardi Neri. Nerezza e rappresentazione*. Milano: Meltemi.
- JULLIEN, F. 2021. *L’identità culturale non esiste*. Torino: Einaudi.
- LUHMAN, N. 2017. *L’arte della società*. Milano-Udine: Mimesis.
- LAINE, T. 2011. *Feeling Cinema. Emotional Dynamics in Film Studies*. New York-London: Continuum.
- MARKS, L.U. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema Embodiment and the Senses*. Durham: Duke University Press.

- MINISTERO DELLA CULTURA. 2021. *Studio sull'industria audiovisiva italiana nei mercati internazionali*. Roma: Italian Trade Agency.
- MIRZOEFF, N. 2017. *Come vedere il mondo*. Milano: Joahn&Levi.
- MORIN, E. 2016. *Il cinema o l'uomo immaginario*. Milano: Raffaello Cortina.
- . 2017. *Lo spirito del tempo*. Milano: Meltemi.
- . 2021. *Il cinema un'arte della complessità*. Milano: Raffaello Cortina.
- . 2008. *Il Metodo 4. Le idee: habitat, vita, organizzazione, usi e costumi*. Milano: Raffaello Cortina.
- MORIN, E., KERN, A.-B. 1999. *Terra-Patria*. Milano: Raffaello Cortina.
- MPA. 2021. *2020 THEME Report*. Bruxelles: Motion Picture Association.
- PEPPERELL, R., PUNT, M. (eds.). 2006. *Screen Consciousness. Cinema, Mind and World*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- PINOTTI, A. 2021. *Alle soglie dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*. Torino: Einaudi.
- RANCIÈRE, J. 2016. *L'inconscio estetico*. Milano: Mimesis.
- SAID, E.W. 2013. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. Milano: Feltrinelli.
- SCAGLIONI, M. (eds.). 2020. *Cinema e made in Italy. La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano*. Roma: Carocci.
- SIMONIGH, C. 2020. *Il sistema audiovisivo. Estetica e complessità*. Milano: Meltemi.
- SLOTERDIJK, P. 2002. *L'ultima sfera. Breve storia filosofica della globalizzazione*. Roma: Carocci.
- VARELA, F.J., THOMPSON, E., ROSCH, E. 1992. *La mente nel corpo*. Roma: Astrolabio-Uballdini.
- VALDIVIA, A.N. 2010. *Latina/os and the Media*. Cambridge: Polity.
- WEIWEI, A. 2019. *Umanità*. a cura di L. Warsh. Venezia: Damocle.
- WULF, C., GEBAUER, G., 1996. *Mimesis. Culture, Art, Society*. Oakland: University of California Press.
- WULF, C., MICHAELS, A. 2016. *Images of the Body in India. South Asian and European Perspectives on Rituals and Perfomativity*. London: Routledge.
- WULF, C. 2023. *Gli esseri umani e le loro immagini*. Milano: Meltemi.
- WULF, C., KRAUS, A. 2022. *The Palgrave Handbook of Embodiment and Learning*. London: Palgrave Macmillan.
- YOUNGBLOOD, G. 2013. *Cinema espanso*. Bologna: Clueb.