

**Mirko Orlando**

**DAL SENSO AL SENSIBILE, INFINE AL NULLA.  
UNA STORIA CULTURALE**

ABSTRACT. Se c'è un aspetto che più di altri separa la modernità dal mondo antico, questo è relativo alla sopravvalutazione del sensibile sul senso, come, alla stessa maniera, la post-modernità si affranca dalla modernità sostituendo il mondo sensibile coi suoi stessi simulacri, portando lentamente, almeno l'Occidente, alla completa derealizzazione dei propri confini. Ma se si può legittimamente parlare di una sovraesposizione simulacrale, non è perché la realtà sia sparita (alla maniera di Baudrillard), ma perché è stata rimossa, e il rimosso è inevitabilmente votato a mostrarsi, sia pure sotto forma di sintomo o patologia. Il simulacro non è pertanto qualcosa che stia al posto della realtà, ma la proiezione giunta a difenderla, cioè lo specchio sacrificato alle masse per privarle della loro partecipazione sociale.

Una delle caratteristiche fondamentali del nostro tempo, è l'enorme quantità d'immagini analogiche in circolazione, e il flusso iconico che ne consegue è parte integrante dei più ampi processi di globalizzazione. Difformi dai propri modelli, queste immagini continuano a sembrarci attendibili, contribuendo in misura tutt'altro che marginale a definire il nostro profilo d'umanità. Come ricorda M. J. Mondzain, «non solo le immagini sono innumerevoli, ma si potrebbe anche aggiungere che nessuno vede ciò che vedono gli altri. L'esperienza del vedere è irriducibilmente legata al vissuto di ciascuno. Disseminata nel polimorfismo del visibile e nella molteplicità incalcolabile delle esperienze soggettive, l'immagine non può che costituirsi se non nella costruzione di un "vedere insieme". Questa condivisione degli sguardi riguarda tutte le figure dell'alterità, a partire dall'intimità di una relazione a due, fino alla condivisione comunitaria più vasta. Nella condivisione

del visibile è in gioco qualcosa della nozione stessa di umanità» [Mondzain, 2003].

Come categoria del tutto particolare e per certi versi conturbante, l'immagine analogica, che ha le proprie radici nell'invenzione della fotografia, suscita in noi un'infinità di interrogativi che sono destinati, in parte o del tutto, a restare fondamentalmente in sospeso. «Qual è il contenuto del messaggio fotografico?», si chiede R. Barthes, «Che cosa trasmette la fotografia? Per definizione la scena stessa, il reale preso alla lettera. Dall'oggetto all'immagine vi è indubbiamente una riduzione: di proporzione, di prospettiva e di colore. Ma questa riduzione non è mai una trasformazione (nel senso matematico del termine); per passare dal reale alla sua fotografia, non è affatto necessario scomporlo in unità e costituire queste unità in segni che differiscono sostanzialmente dall'oggetto che essi offrono in lettura; tra quest'oggetto e la sua immagine non è affatto necessario disporre un collegamento, cioè un codice; senza dubbio l'immagine non è il reale; ma ne è quantomeno l'analogon perfetto, ed è precisamente questa perfezione analogica che, per il senso comune, definisce la fotografia» [Barthes, 1982].

Tuttavia, dobbiamo chiederci se questa “perfezione analogica” sia naturale o mediata da una precisa educazione culturale, tenendo presente che se, come giustamente ha avuto modo di chiarire P. Spinicci, «per

vedere in un ritratto un volto dipinto non vi è bisogno di nulla se non degli occhi» [Spinicci, 2008], per ricavarne invece un significato, un indizio o una prova, è necessaria una fiducia originaria nel segno. Non è così scontato che la fotografia rappresenti una pura contingenza – solo perché indiscutibilmente ne ricalchi l'impressione retinica –, giacché per l'uomo, come sottolineano a più riprese gli studi di N. Goodman [Goodman, 1951; 1978], non lo è neppure il mondo esterno. Almeno a partire dalla nascita della meccanica quantistica<sup>1</sup>, sappiamo che la realtà non è per noi che una funzione del linguaggio che adoperiamo per descriverla, se, come afferma W. Heisenberg, «ciò che osserviamo non è la natura in se stessa, ma la natura esposta ai nostri metodi d'indagine» [Heisenberg, 1966], per cui è importante comprendere come si sia riusciti, nel tempo, a elaborarne la concezione attuale, cioè a costruire quel “vedere insieme” che sembra essere indispensabile all'uomo per organizzare le proprie esperienze.

Proprio perché la realtà, per come siamo soliti immaginarla, presuppone un'originaria distanza scopica tra soggetto e oggetto, e tra soggettività e oggettività, non è azzardato percorrerla attraverso un'analisi preliminare della visualità. Con forse maggior precisione è

---

<sup>1</sup> L'inconsistenza e l'inafferrabilità della realtà, e del suo funzionamento, era già chiara ai maggiori filosofi dell'Ottocento.

Merleau-Ponty che chiarisce l'interdipendenza tra vedere e conoscere quando nel suo libro *Le visible et l'invisible* annota:

Se si ricostruisce il modo in cui le nostre esperienze dipendono le une dalle altre secondo il senso più proprio, e se, per meglio mettere a nudo i rapporti essenziali di dipendenza, si tenta di romperli in pensiero, ci si accorge che tutto ciò che per noi si chiama pensiero esige quella distanza da sé, quella apertura iniziale che per noi è rappresentata da un campo di visione. [Merleau-Ponty, 1964]

Del resto vedere non vuol dire arrestarsi al veduto, ma mediante questo andare in profondità alla ricerca delle sue ragioni espositive, cioè del senso che il veduto inevitabilmente porta presso la mia coscienza. Se ciò non fosse vero, non vi sarebbe alcuna lettura del testo visivo, né codifica dei segni iconici, e di fronte a queste immagini il nostro pensiero arretrerebbe come innanzi a uno specchio vuoto. E invece la superficie sensibile delinea lo spazio in cui la realtà si rende visibile e perciò pregnante, tanto che continuiamo a cercare nell'evidenza retinica un meno apparente significato. Ciò perché non crediamo soltanto che vi sia una relazione omotetica tra l'immagine fotografica e l'immagine della cosa fotografata, ma perché ravvisiamo una simile corrispondenza tra la cosa e la sua immagine. In altri termini, l'equivalenza che registriamo non riguarda tanto la fedeltà dell'immagine alle qualità estetiche del

modello, quanto quella del modello alla sua immagine, che così si riduce alla sua superficie apparente.

Le immagini tecniche, non sono perciò soltanto contenitori affidabili, ma veicoli di contenuti specifici e altamente preganti, perché se oggi si può legittimamente parlare della presenza di una minaccia iconica, non è perché le immagini duplicano la realtà, ma perché la significano, fino al punto che gli eventi tendono sempre più a svilupparsi in ragione delle loro possibilità mediali. Nondimeno, il significato di un evento è sempre più riconducibile alla sua manifestazione sensibile, come a voler confermare l'esistenza di una reciprocità inalienabile tra forma e contenuto. Ciò vuol dire che abbiamo finito per fare dell'universo sensibile il solo spazio reale e perciò significante. Tanto è vero che se oggi è ingenuo credere a tutto quanto si vede, è oltremodo superstizioso credere a ciò che al contrario non si vede.

Ciò che vogliamo mettere in discussione non è l'immediato riconoscimento della cosa fotografata come oggetto tangibile e reale, ma l'istintivo atteggiamento a fare di quest'immagine un documento capace di significare il proprio referente, anche se, ben inteso, nessuno si arrischia a ridurre il mondo alla sua fotografia (nonostante si sia già raccolta la realtà nella sua apparenza). Sappiamo bene quanto sia intrattabile l'immagine analogica, quanti tranelli tenda e quanto sia

seducente, pericolosa, ma sappiamo anche quanto sia irrinunciabile il suo servizio, e per una lunga tradizione culturale ci siamo anche abituati a pensare che nell'analogia si mostri più verità di quanta se ne possa ricavare da altre forme segniche. Così realismo e obbiettività si sovrappongono, e nel sovrapporsi contraggono il senso d'ogni cosa nelle ragioni della sua esposizione. Scrive P. Bourdieu:

Se la fotografia è considerata una registrazione perfettamente realistica e obiettiva del mondo visibile, è perché (fin dall'origine) gli sono stati assegnati degli usi sociali ritenuti realistici e obiettivi. E se essa si è proposta immediatamente con le apparenze di un linguaggio senza codice né sintassi, in breve di un linguaggio naturale, è innanzitutto perché la selezione che opera nel mondo visibile risulta totalmente conforme nella sua logica alla rappresentazione del mondo che si è imposta in Europa a partire dal Quattrocento. [Bourdieu, 1965]

A partire dal Quattrocento, perché di lì la sapienza antica, basata sulla *noesis*, viene messa in crisi dal pensiero tecnico di artigiani specializzati, gli stessi che, scoperto il Nuovo Continente, confuteranno con evidenza quanto detto dai filosofi e dai teologi riguardo il mondo circostante<sup>2</sup>. Proprio quando la tecnica diventa parte legittima del metodo scientifico, l'immagine non fatta da mano d'uomo può vantare una densità

---

<sup>2</sup> Per un approfondimento del rapporto tra sapienza antica e rivoluzione tecnica, si rimanda agli studi di P. Rossi, in particolare *La nascita della scienza moderna in Europa e I filosofi e le macchine, 1400-1700*, presenti in bibliografia.

informazionale negata alle precedenti tecnologie iconiche<sup>3</sup>. Non si tratterebbe più di comprendere la realtà, ma di osservarla, e nell'osservazione è implicita una necessaria distanza scopica che immediatamente pone l'osservatore quale elemento estraneo. Se la tecnologia ci appare affidabile, non è perché sia più precisa dell'attività umana, ma perché preserva la distanza tra sperimentatore e soggetto sperimentale, per cui «il dispiegamento tecnologico», scrive J. Baudrillard, «*indica* che l'uomo ha smesso di credere nella sua esistenza e che ha deciso di avere un'esistenza virtuale, un destino per delega. Tutti i nostri artefatti diventano allora il luogo dell'inesistenza del soggetto, del suo desiderio d'inesistenza. [...] *la finalità della tecnica* consisterebbe, più che nella trasformazione del mondo, in un mondo autonomo, pienamente realizzato, da cui potremmo finalmente ritirarci» [Baudrillard, 1996, *corsivo nostro*].

Ovviamente la tecnolatria occidentale, all'interno della quale si colloca il successo delle immagini analogiche, implica un'educazione culturale che non possiamo fare a meno di riassumere. Per meglio chiarire i presupposti profotografici che hanno determinato il successo dell'invenzione di Daguerre, vorrei partire dall'analisi comparata di due

---

<sup>3</sup> La fiducia nelle immagini tecniche poggia sulla diffidenza resa a quelle artigianali, e pertanto presuppone l'esistenza di quella che G. Anders ha definito «vergogna prometeica» [Anders, 1956].

opere assai note: il David di Michelangelo e quello del Bernini, poiché lo spazio che separa le due concezioni estetiche è il medesimo che slega la conoscenza tecnica dalla sapienza antica. Nel David di Michelangelo, ciò che emerge quale centro narrativo dell'intera vicenda, non è l'azione che ben cattura il Bernini nella sua scultura, ma il sopraggiungere di un'intenzione originaria. Lo sforzo fisico del lancio lascia il posto a un David immobile, completamente immerso in una fatica che è tutta mentale e che si raccoglie in uno sguardo attento e corrugato. Formatosi sulla metafisica platonica, Michelangelo trascura di raccontare la lotta contro il gigante filisteo, preferendo porre l'accento sul conflitto interiore del secondo re d'Israele, che lungi dall'esaurirsi in un *tropo* preciso e delineabile, diventa il prototipo essenziale dell'animo battagliero. Nel Bernini si fa invece evidente il tono di Galilei, l'idea nascente di un necessario primato dell'agire sulla speculazione, il ribaltamento e la rivincita della meccanica sulle arti liberali e di conseguenza il predominio della storia sulla filosofia. Il passaggio dal *perché* al *come*, dalle *cause* agli *effetti*, implica che il vero oggetto non è più la natura dell'universo o dell'uomo, ma sono i processi mediante cui essi si manifestano. La corazza è stata appena riposta (perché troppo pesante), il corpo si avvita, la fronte si corruga, le labbra rientrano, lo sguardo mira il bersaglio: non vi è alcuna rappresentazione mentale del gesto, ma l'esatta riproduzione



del suo compiersi. Il piacere estetico che ne deriva non ha più nulla a che vedere col riconoscimento dell'invisibile nel visibile, ma con la diretta esperienza di un vedere che non presupponendo un al di là del visibile si riassorbe completamente in se stesso. Il *logos* michelangiolesco lascia il posto al *pathos* del Bernini.

Il passaggio da una scultura all'altra risponde al conflitto tra una visione del mondo ideale e una materiale, tra Platone e Bacone, tra l'assoluto e il relativo, tra l'eterno e il divenire, confermando ancora una volta che il problema è relativo al modello di verità a cui una data cultura aderisce e su cui si costruisce. Per il pensiero greco – portato avanti da Michelangelo sino alle soglie più estreme del Rinascimento – essa era qualcosa di ben più complesso che l'aggregazione del visibile e dell'esperibile, e riguardava l'idea posta a fondamento dei fenomeni e in questi nascosta. Necessariamente essente, la verità non si riduce all'esistere delle apparenze, che altresì sono fonte d'inganno, ma all'affermarsi di principi immutabili (*logoi*) che certamente fanno da matrice al fenomenico, ma che in ultima istanza non gli sono perfettamente conformi. La corrispondenza tra idea e forma è pertanto imperfetta, e per quanto dialettici il mondo e la sua idea percorrono due rive antitetiche: l'una rivolta al pensiero, l'altra al corpo sensibile. Siccome l'esperienza quotidiana ci dimostra continuamente quanto il

mondo sia alterabile, instabile, mutevole, e perciò riconducibile ai territori del molteplice, la verità, in quanto principio unico, immobile ed eterno, non può abitare l'universo delle apparenze, ma uno spazio superiore che sia libero dalla pressione del divenire e dalla gabbia del corpo sensibile in cui il divenire trova appunto terreno d'espressione. L'intelligibile sarebbe perciò in se stesso inespriabile se non mediante l'astrazione intellettuale. Di qui è chiaro che i sensi non possono in alcun modo aiutarci a comprendere la verità, e che perciò l'immagine, come oggetto accordato al vedere, non è che una trappola pericolosa. Il filosofo ben lo chiarisce nel *Simposio*, quando avverte:

Lo sguardo della mente comincia a scrutare in modo penetrante quando quello degli occhi inizia il suo declino. [Platone, 2008]

Perché l'immagine ritrovi la sua innocenza, bisognerà attendere la crisi della metafisica, perché soltanto quando si sia ridotto il mondo alla somma dei suoi elementi essa può ambire a descrivere gli oggetti che rappresenta. Accordarsi alla molteplicità fenomenica significa anzitutto rinunciare alle gerarchie valoriali implicite nella relazione verticale tra originale e copia, ricercando così nell'esperienza sensibile il carattere irriducibile delle manifestazioni estetiche. «Il pensiero moderno», scrive Sartre, «ha realizzato un notevole progresso col ridurre l'esistente alla

serie di apparizioni che lo manifestano... Le apparizioni che manifestano l'esistente non sono né interiori né esteriori: esse hanno tutte uno stesso valore, rinviano ad altre apparizioni e nessuna di esse è privilegiata... il dualismo essere-apparire non deve più trovare diritto di cittadinanza in filosofia. L'apparenza rinvia alla serie completa delle apparenze e non ad un reale nascosto che verrebbe ad assorbire per sé tutto l'essere dell'esistente... Fino a che si è potuto credere alle realtà noumeniche, si è presentata l'apparenza come pura negatività... Ma una volta che ci siamo staccati da ciò che Nietzsche chiamava "l'illusione dei mondi occulti" e non crediamo più all'essere-che-sta-dietro-all'apparenza, questa diviene piena positività, la sua essenza è un sembrare che non si oppone più all'essere, ma che, al contrario, ne è la misura» [Sartre, 1943].

Chiaramente, per superare l'avversa relazione tra essere e apparire, è necessario non soltanto depurare la realtà della sua trascendenza, ma anche la visione. Infatti, se gli strumenti ottici sono attendibili, lo sono soltanto perché privi di ogni profondità, e lo spazio empirico che aprono non ha più nulla a che vedere con l'universo delle sensazioni visive, ma soltanto con quello delle registrazioni retiniche. Se non s'inserisce lo strumento fotografico all'interno di un contesto storico che ha profondamente rivisto i propri principi epistemologici, non si comprendono pienamente le ragioni del suo successo e le motivazioni per

cui sia apparso credibile alla sua epoca. Invece la fotografia si è imposta all'Occidente inserendosi pienamente, e coerentemente, all'interno di un processo di consolidamento dell'immanenza che durante il corso del XIX secolo si è pienamente affermato. Quando Daguerre brevetta la sua invenzione, l'Occidente ha già rinunciato a cogliere l'unità del mondo e la natura profonda dell'essere (ciò che Sartre definisce il "*reale nascosto*"), preferendo ripiegare sull'osservazione meticolosa delle sue manifestazioni quale organismo coerente ma non preordinato (da Sartre indicato come la "*serie completa delle apparenze*"). La comune analogia tra l'universo e gli organismi tecnologici è protesa verso l'equivalenza delle parti di cui ogni insieme è composto, ponendo fine all'antica concezione del mondo come piramide che abbia in basso gli elementi meno nobili e in alto quelli più vicini a Dio (o verità, o idea), che ne sarebbe appunto il vertice. Nell'immagine di una vetta a cui subordinare le infinite manifestazioni sensibili è racchiusa l'idea che ogni molteplicità affoghi la propria differenza nell'unità da cui deriva, ma la nuova autonomia del mondo, e la sua ritrovata evidenza, riguardavano anzitutto il valore dei suoi oggetti, ognuno per sé, certamente correlabili tra loro ma non per questo riducibili a uno schema preordinato che semmai poteva essere conseguente, piuttosto che causale. La tecnologia fotografica risulta convincente soltanto quando l'esistenza sia assunta

come realtà frammentaria, giacché soltanto il frammento può essere colto dalla sua automaticità, e la difesa di questa distanza costituisce il centro dell'obiettività analogica, che conserva un carattere probatorio perché incapace di assoggettare il frammento (realtà) a una logica d'insieme (teoria). Il regime del visibile, all'interno del quale soltanto la verità può esistere, diventa la metafora assoluta dell'esistenza, ribaltando completamente le prospettive metafisiche che credevano l'essenziale indisponibile ai sensi. Ogni cosa che esiste deve esistere sensibilmente, anche l'anima, anche la mente, perciò non stupisce che un paladino del positivismo del calibro di Cesare Lombroso, più famoso per le sue teorie criminologiche, finisca per interessarsi dell'esistenza degli spiriti [Lombroso, 1909], o che Thomas Edison, Luis Darget, Hippolyte Baraduc, Patrick O'Donnell, Ingles Rogers, René Bertin, si cimentino in esperimenti volti a trattenere su lastre fotosensibili le immagini mentali [Chéroux, 2003].

Ciò fa luce sul carattere bulimico del regime scopico, perché, se esiste soltanto ciò che si espone, allora ogni aspetto dell'esistenza è potenzialmente percorribile dalle tecnologie della visione. È per questa ragione che il termine fotografia sottintende il controllo, dacché rendere tutto visibile, trasformando la realtà nella sua manifestazione, è il prerequisito fondamentale del concetto stesso di analogia. Nel suo celebre

intervento *Sulla fotografia*, Susan Sontag si era accorta che «anche se si potrebbe dire che la fotografia ristabilisce il più primitivo dei rapporti – l'identità parziale tra immagine e oggetto – la potenza dell'immagine è oggi sentita in modo assai differente. Mentre la concezione primitiva dell'efficacia delle immagini parte dal presupposto che esse abbiano le qualità delle cose reali, la nostra tendenza è di attribuire alle cose reali le qualità di un'immagine» [Sontag, 1973]. Nell'ottica primitiva, infatti, ogni apparenza affoga nell'essere, cioè ogni gesto, suono, disegno, è preliminarmente un atto, un essente. Come ricorda Mauss nella sua *Teoria generale della magia*, simili gesti «hanno spesso derivato il proprio nome da questo carattere fattivo: in India, il termine che meglio corrisponde alla parola rito è Karman, atto; il sortilegio è anche factum, krtyâ per eccellenza; il vocabolo tedesco Zauber ha lo stesso senso etimologico; altre lingue ancora per designare la magia usano delle parole la cui radice significa fare» [Mauss, 1902]. Il segno è perciò anzitempo un'azione, mentre al contrario oggi sono queste ad apparirci primariamente dei segni. Per cui nel nostro evo è tutto l'essere che s'inabissa nella sua apparenza, alle cui spalle, ovviamente, non resta che il nulla. Accordando visione e conoscenza, ci si arma contro l'esistenza di un presunto *campo cieco* in cui la funzione sperimentale risulterebbe inadeguata, e attraverso la metafora di un occhio conoscente, ci si

difenderebbe dall'angoscia provocata dall'invisibile quale immagine del nulla (cioè *non-immagine*).

Tuttavia, nel tentativo disperato di difenderci dal nulla, negandolo attraverso l'ipervisibilità d'ogni possibile circostanza, ciò che infine realizziamo è la sua stessa egemonia, perché, presa l'abitudine ad avvicinare il proprio spazio mediante le sue infinite proiezioni iconiche, ciò che si annichilisce è proprio il senso che questo territorio può assumere per la nostra coscienza. A suo tempo lo aveva già intuito Sartre, quando scriveva che, «per quanto viva, forte, emozionante sia un'immagine, essa dà il suo oggetto come non essente. Questo non ci impedisce di reagire poi all'immagine come se il suo oggetto fosse presente, di fronte a noi. [...] Ma lo stato ambiguo e falso al quale così arriviamo non fa che mettere meglio in evidenza ciò che si è appena detto: cerchiamo inutilmente, con la nostra condotta verso l'oggetto, di far nascere in noi la convinzione che esso esista realmente. Potremmo mascherare per un secondo, ma non distruggere, la coscienza immediata della sua nullità» [Sartre, 1940]. Questa nullità è oggi tutto ciò che abbiamo, nel bene e nel male, che la si combatta o meno, e se esistere è per l'uomo, anzitutto, assorbire il proprio ambiente, allora questa nullità è tutto ciò che siamo.

Viviamo dunque nelle immagini, conosciamo per immagini, e prendiamo le nostre decisioni in relazione alle immagini di cui costantemente ci nutriamo. Come nella vicenda di Pigmalione, raccontata da Ovidio nelle *Metamorfosi*, l'immagine ha preso vita, diventando col tempo la nostra unica realtà. Infatti, non si tratta di un ricalco, perché dovremmo quantomeno aver coscienza di cosa ricalchi, ma siccome il referente non ci è quasi mai disponibile, essa diventa il prototipo, e, se si nutrono sospetti su ciò che mostra, solitamente la confrontiamo con altre immagini, magari prodotte in contesti diversi o da fonti ritenute più affidabili. Sono perciò le immagini che avvalorano o affossano l'autenticità di altre immagini, e per questo l'universo figurale, come insieme delle immagini reali e possibili, è per noi l'unico spazio verosimile, una sostanza simulacrale quale copia senza originale.

Ciò vuol dire che non abitiamo più il mondo ma gli stiamo di fronte quali spettatori partecipati ma sostanzialmente distanti. Quando Debord scriveva che «lo spettacolo in generale, come inversione concreta della vita, è il movimento del non-vivente» [Debord, 1992], voleva avvertirci degli effetti antisociali dell'universo mediale. L'immagine riporta ai miei occhi il mondo nello stesso istante in cui lo difende dalle mie mani, perciò, inevitabilmente, svolge una funzione implicitamente narcotizzante, che, come annota Mario Perniola, si manifesta dacché «la



comunicazione ha preso il posto dell'azione. La comunicazione crea un prodotto che occupa uno spazio intermedio tra il vero e il falso: definita come immagine, spettacolo e simulacro, risulta comprensibile più attraverso le categorie dell'arte, della psicanalisi e della religione che mediante quelle della politica e dell'economia e della polemologia» [Perniola, 2009]. La realtà è così per metà presente e per metà assente, esattamente come un fantasma che si faccia vedere senza poter essere acciuffato, e che trasforma l'uomo contemporaneo in un incurabile *voyeur* che siede innanzi ad un ambiente privo di una propria geografia.

Ciò non significa che il flusso iconico venga percepito quale spazio mendace, poiché incredibilmente inclusivo sembrerebbe in grado di assorbire in sé ogni possibile funzione dell'immanenza, invalidando in questo modo la possibilità di controbilanciarne gli effetti. Confucio ci racconta del saggio Chuang-tzu che sognò d'essere una farfalla in procinto di addormentarsi: al suo risveglio, egli non sapeva più se era un uomo che aveva sognato d'essere una farfalla o se invece era una farfalla che stava sognando di essere un uomo, esattamente come noi non possiamo sapere se viviamo in un mondo reale o mediale. Per distinguere un piano di realtà – quale spazio esterno in cui definirsi – da un piano illusorio – quale esternazione di una dimensione interiore – è necessario muoversi all'interno di una dimensione dialettica entro cui operare un

confronto. Nella lingua inglese la parola *truth* (verità) ha la stessa radice di *trust* (fiducia), perché la verità di un enunciato non si dimostra che all'interno della dimensione pubblica del sapere, cioè tra le trame di un patto sociale, e transgenerazionale, che difende la fiducia nella fluidità storica del pensiero. Ciò che continuiamo a definire realtà, considerandola un ambiente autonomo, è l'orizzonte entro cui si accordano coerentemente le riflessioni elaborate dalle singole culture, una costruzione che, precisa Goodman, si origina dai vecchi sistemi a «cui restiamo ben inchiodati finché non abbiamo la determinazione, e la capacità, di fabbricarne di nuovi. Non poco di quel che sentiamo di granitico nei fatti è la stretta dell'abitudine: i nostri saldi fondamenti non sono, in fondo, che imperturbabilità. Il fabbricare mondi inizia con una versione e finisce con un'altra» [Goodman, 1978]. Chiaramente le nostre versioni riguardano da vicino l'esistenza di uno spazio visuale onnipresente ed entro cui ogni cosa s'inabissa, perciò il flusso iconico ci viene contro quale unica possibilità per circoscrivere un ipotetico piano di realtà.

Se nel tentativo di superare la metafisica abbiamo rinunciato a un reale nascosto, trasformando l'essere nella sua apparenza, facendo di tutte le apparenze un essere non abbiamo fatto altro che ritornare all'immagine di un ambiente sostanzialmente semiotico. La modernità inizia quando la

verità non apparente a cui faceva riferimento la metafisica, s'incarna nella dimensione prospettica dell'esperienza visiva, e finisce quando la proiezione immateriale di quest'ultima si sostituisce all'antico universo quale spazio esterno e autonomo.

Tuttavia dovremmo concepire la *de-realizzazione* come una presa di coscienza, e non come un effetto dell'universo mediale, poiché chi accusa i mass media di aver derealizzato il mondo, in qualche modo dimentica che l'uomo ha da sempre abitato uno spazio simbolico prima ancora che un contesto tautologico. Il problema è infatti un altro, perché se l'esperienza umana è da sempre codificata, ciò che bisogna comprendere sono piuttosto le mutazioni di questi stessi meccanismi di codifica, oggi incredibilmente più inclusivi di allora. Non ci si oppone all'ipervisibilità del mondo recuperando il sentimento iconoclasta, ma approfondendo la propria conoscenza visuale. I simulacri hanno una storia antichissima, ma nella loro declinazione moderna, perciò tecnologica, sono diventati tanto più potenti quanto in grado di sostituirsi alla realtà fino a licenziarla, per cui non si tratta più di un ricalco – che presuppone sempre una matrice ricalcata – ma di una definitiva supplenza dei modelli. Così non utilizziamo più i simboli per intervenire sulla realtà, o per poterla abitare, ma al posto della realtà per poterla finalmente dimenticare. Come il Don Chisciotte di Cervantes, l'uomo moderno combatte con la costante e

infinita relazione tra l'identico e il differente che alla fine viene profondamente derisa. Tutto si trasforma in un mulino a vento perché nessun segno è più lo stampo di ciò che designa, ma l'espressione di un processo di designazione ormai fine a se stesso che inaugura la ricerca meticolosa dell'identico a cui di fatto ci siamo abituati. Ogni mulino che crolla è un feticcio in meno in ragione di una realtà rimossa che perciò resta intatta, indisponibile e segreta. Gli infiniti scandali politici, le guerre, le carestie che continuamente vediamo nei teleschermi o sulle pagine dei giornali, si divorano a vicenda. Una guerra cancella l'altra e così l'assolve, in un riciclo continuo della novità che ha il solo scopo di occultare la permanenza dei fatti. L'esperienza mediatica satura presto, l'immagine, anche la più cruenta, la più affascinante, la più indecente, dopo qualche tempo annoia, diventa banale, e la sua banalità trascina nell'oblio il suo senso, la sua causa, il suo intero racconto. Spettatori di un mondo a scadenza breve, tale risulta la nostra partecipazione, che s'infrange sulla soglia di un segno che ha in sé il suo contrario (è questa la libertà dei simulacri?) e che realizza la forma più frustrante di annichilimento, il gene di un sentimento d'angoscia vuoto, inoperante, terribile perché omeopatico, silenzioso, irrimediabile.

Tuttavia le virtualità mediatiche possono occultare la realtà ma non cancellarla, per cui parlare di simulacri ha senso soltanto quando si sia

presa coscienza che alle loro spalle, residuo, resta ancora qualcosa che risponde grosso modo alle vecchie categorie del tempo e dello spazio. Questi idoli si possono distruggere in eterno, li si può bruciare con regolarità impressionante, ma con questi gesti non si otterrà mai nulla di concreto, cioè il destino del feticcio, dell'Io mediatico, non è affatto assimilabile a quello del suo prototipo. Immaginiamo il mondo e la sua immagine, la vita e la sua narrazione, e immaginiamo di avere i piedi nel mondo, per terra, e la testa nella sua immagine, in una sorta di mappa celeste. Il primo livello è lo spazio che occupo col mio corpo, scarsamente medializzabile (poiché continua a somatizzare le sue medializzazioni), e il secondo l'ambiente in cui proietto la mia mente. Dove e come si combattono le guerre? I soldati muoiono al primo livello, sulla terra, ma la guerra si combatte al secondo, nel cielo della medialità. Dove e come si esprime il dibattito politico? I politici governano al primo livello, sulla terra, ma gli elettori li votano guardano il cielo della medialità. Viviamo, certamente, ma un'esistenza per delega in un mondo che è sempre più simile a un'allucinazione collettiva.

Non si tratta di un giudizio di merito, se non altro perché l'egemonia visuale non può essere per noi un costrutto da combattere, o peggio ancora da abbattere, ma soltanto una realtà immanente da dover ineluttabilmente comprendere. Il ritardo culturale, a più riprese registrato

nel nostro Paese, deriva in parte dalla scarsa volontà di formare negli individui una più critica cultura visuale, dal cui partecipato riconoscimento istituzionale deriverebbero vantaggi non soltanto a beneficio delle arti, ma anche della partecipazione sociale, se come è evidente persino la politica (ormai da molti anni) trova il suo profilo tra le rive della visualità. Il pericolo in cui incorriamo è quello di non riuscire più a distinguere la realtà dalla sua immagine, con conseguenze disastrose sulla vita degli individui e sulla stabilità del tessuto collettivo. Chiaramente la realtà non può sparire, può altresì essere rimossa, e come ogni fenomeno rimosso rischia di penetrare in noi aggirando le barriere della coscienza. Ciò significa che posando la coscienza sulle immagini, in modalità quasi esclusiva, finiamo per fare della realtà una costruzione inconscia, e perciò un ambiente da cui è sempre più difficile difendersi. Comprendere il potere e la funzione coeva delle immagini, favorendo lo sviluppo di insegnamenti specifici, potrebbe portare anche il pubblico di massa a sviluppare una coscienza critica capace di difenderlo dal fascino indiscreto e perturbante dell'analogia, corazza cognitiva senza cui, al giorno d'oggi, credo non possa svilupparsi neppure un'onesta complicità democratica.

## BIBLIOGRAFIA

Anders G. (1956), *Die Antiquiertheit des Menschen Band I: Über die Seele in Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, trad. it. *L'uomo è antiquato*, vol. 1: *Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Milano, Il Saggiatore, 2003.

Barthes R. (1982), *L'obvie et l'obtus*, trad. it. *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985.

Baudrillard J. (1996), *Il delitto perfetto: La televisione ha ucciso la realtà?*, Milano, Raffaello Cortina.

Bourdieu P. (1965), a cura di, *Un art moyen: essais sur les usages sociaux de la photographie*, trad. it. *La fotografia: usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi, 2004.

Chéroux C. (2003), *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, trad. it. *L'errore fotografico*, Torino, Einaudi, 2009.

Debord G. (1992), *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard [trad. it. *La società della spettacolo*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997].

Goodman N. (1951), *The structure of appearance*, trad. it. *La struttura dell'apparenza*, Bologna, Il Mulino, 1985.

Goodman N. (1978), *Ways of worldmaking*, trad. it. *Vedere e costruire il mondo*, Bari, Laterza, 1988.

Heisenberg W. (1966), *Fisica e filosofia*, Milano, Il Saggiatore.

Lombroso C. (1909), *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*, Torino, UTET.

Mauss M. (1902), *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, trad. it. *Teoria generale della magia*, Torino, Einaudi, 1991.

Merleau-Ponty M. (1964), *Le visible et l'invisible*, trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1993.

Mondzain M. J. (2003), *Le commerce des regards*, trad. it. *Il commercio degli sguardi*, Milano, Medusa, 2011.

Perniola M. (2009), *Miracoli e traumi della comunicazione*, Torino, Einaudi.

Platone (1993), *Simposio*, a cura di G. Reale, Rimini, Rusconi.

Rossi P. (1962), *I filosofi e le macchine*, Milano, Feltrinelli.

Rossi P. (1997), *La nascita della scienza moderna in Europa*, Roma-Bari, Laterza.

Sartre J.-P. (1940), *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, trad. it. *L'immaginario: psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 2007.

Sartre J.-P. (1943), *L'être et le néant*, trad. it. *L'essere e il nulla*, Milano, Net, 2002.

Sontag. S. (1973), *On Photography*, trad. it. *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978.

Spinicci P. (2008), *Simile alle ombre e al sogno: la filosofia dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri.

Violi A. (2005), *Storie di fantasmi per adulti: Lombroso e le tecnologie dello spettrale*, in *Locus solus: Lombroso e la fotografia*, a cura di S. Turzio, Milano, Mondadori.