IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

L'immagine-spettacolo

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/61901 since

Publisher:

Bonanno

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

12 October 2024

CONTROIMMAGINE

1

CHIARA SIMONIGH

L'IMMAGINE-SPETTACOLO

BONANNO EDITORE

ISBN 978-88-7796-770-1

Proprietà artistiche e letterarie riservate
Copyright © 2011 - Gruppo Editoriale s.r.l.
ACIREALE - ROMA

www.bonannoeditore.com
info@gruppoeditoriale.org

INDICE

PARTE PRIMA
ONTOLOGIA DELLE APPARENZE
SUGGESTIONI DI JEAN BAUDRILLARD SULL'IMMAGINE E LO SPETTACOLO

L'illusione oggettiva pag. 9
Simulacro, spettacolo, immagine » 13
Lo spettacolo dalla seduzione alle strategie fatali » 21
Lo specchio tra scambio simbolico ed equivalenza » 35
Dialettica, tautologia e alterità dell'immagine » 53
L'aura » 65
Dal realismo all'iperrealismo » 79
Iperrealismo ed eros » 93
Iperrealismo e thanatos » 103
Il trash e l'iperrealismo » 113
Intorno alla realtà virtuale (e oltre l'iperrealismo?) » 121

PARTE SECONDA

Dallo spettacolo-immagine all'immagine-spettacolo » 153
L'alterità nell'immagine-spettacolo dopo l'11 settembre » 171
Intorno a memoria storica e immaginario cinematografico » 187

ALLEGATO

Rodolfo Valentino, un'icona della cultura tardo-moderna » 205

Indice

Parte Prima
Ontologia delle apparenze
Suggestioni di Jean Baudrillard sull'immagine e lo spettacolo

L'illusione oggettiva	pag.	9
Simulacro, spettacolo, immagine	»	13
Lo spettacolo dalla seduzione alle strategie fatali	»	21
Lo specchio tra scambio simbolico ed equivalenza	»	35
Dialettica, tautologia e alterità dell'immagine	»	53
L'aura	»	65
Dal realismo all'iperrealismo	»	79
Iperrealismo ed eros	»	93
Iperrealismo e thanatos	»	103
Il trash e l'iperrealismo	»	113
Intorno alla realtà virtuale (e oltre l'iperrealismo?)	»	121

Parte Seconda

Dallo spettacolo-immagine all'immagine-spettacolo	»	153
L'alterità nell'immagine-spettacolo dopo l'11 settembre	»	171
Intorno a memoria storica e immaginario cinematografico	»	187

Allegato

Rodolfo Valentino, un'icona della cultura tardo-moderna	»	205

Parte Prima

Ontologia delle apparenze
Suggestioni di Baudrillard sull'immagine e lo spettacolo

L'illusione oggettiva

> La volontà di apparenza, d'illusione, d'inganno, di divenire, di cambiamento (d'inganno oggettivo) equivale a qualcosa di più profondo, di più originario, di più metafisico della volontà di verità, di essere, di realtà: questa volontà non è che una forma della volontà d'illusione.
>
> F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1885-1887*

Se è ormai indubbio, per la cultura occidentale, che «il mondo è un'illusione radicale, è un'ipotesi come un'altra, un'ipotesi comunque insopportabile»[1]; secondo Baudrillard è pure vero che tale cultura è la sola a non essersi organizzata sulla padronanza simbolica dell'illusione del mondo, su un «inganno oggettivo» nietzschianamente inteso e, proprio per questo, essa sopravvive oggi peggio di altre[2]. Incapace di sopportare la pura apparenza del mondo e di farsene irradiare, la nostra cultura, con la sua propria ansia di dominio e di conoscenza ne ha via via annientato anche la "realtà", tanto da indurci a domandarci se non sia da sempre stata la "realtà" stessa l'oggetto dell'insofferenza, la vera destinataria dell'aggressione. In ciò, forse, si radica il legame profondo che unisce cultura ed estetica moderne e contemporanee nel segno di quel nichilismo di cui appunto scrisse Nietzsche.

La genealogia nietzschiana dell'*apparenza* – che, come noto, è alla base dell'origine nichilistica, ad esempio, della filosofia dell'apparenza (*Schein*) di Heidegger e di quella del simulacro di Klossowski – trova forse nel pensiero di Jean Baudrillard una delle sue eredità più radicali per scetticismo e immoralismo[3], dove l'originaria dialettica socratica tra il «mondo vero» e quello «apparente», che per Nietzsche fonda la storia stessa della metafisica occidentale su un errore, viene sottoposta, per scelta metodologica, al principio di reversibilità[4] e provocatoriamente espressa, per opzione stilistica, nella forma dell'antitesi iperbolica, dopo essere stata

osservata da una prospettiva critica nelle sue manifestazioni principali dell'epoca moderna e contemporanea: dalla fotografia al cinema, dalla televisione alla realtà virtuale sino al *reality show*.

Nella prospettiva pur profondamente critica di Baudrillard, l'epoca della riproducibilità tecnica pare tuttavia non consistere in un tramonto spengleriano[5], quanto piuttosto, in quel «mezzogiorno», che consiste nel «culmine» finale della storia raccontata da Nietzsche su *Come il "mondo vero" finì per diventare favola*: «Il mondo vero – scriveva questi nell'ultimo scorcio dell'Ottocento – lo abbiamo eliminato: quale mondo è rimasto? Quello apparente, forse?… Ma no! *Col mondo vero abbiamo eliminato anche quello apparente!*»[6].

Nel mezzogiorno, nel «momento dell'ombra più corta»[7], pare poter cadere l'epoca della riproducibilità tecnica, a partire dalla quale, non a caso, si inaugura la tendenza a far coincidere, quasi a sovrapporre – proprio come accade nel mezzogiorno tra le cose e la loro ombra –, il «mondo vero» e quello «apparente». Nietzsche ha offerto mirabile descrizione dell'"accecamento", dell'"allucinazione" che da tale sovrapposizione deriva in un passo de *La gaia scienza*, nel quale ha contrapposto due estetiche e anche due modalità del rapportarsi al mondo: quella tradizionale, individuata nello spettacolo teatrale, e quella inedita, che si affaccia con il primo piano fotografico: «senza quell'arte [il teatro] non saremmo nient'altro che primo piano e vivremmo completamente alla mercé di quell'ottica che fa apparire le cose più prossime e più comuni smisuratamente grandi e *quasi fossero la realtà in sé*»[8].

Nel render conto della fine di una tradizione metafisica ed estetica (l'estetica della rappresentazione) – su cui, come noto, rifletterà la filosofia successiva, da Heidegger a Foucault, da Derrida a Deleuze a Baudrillard, appunto –, Nietzsche offre in tal modo una sorta di prodigiosa prefigurazione dell'essenza di simulazione e dello statuto di simulacro dell'immagine tecnologicamente prodotta.

Procedendo da questa linea nietzschiana, la teoresi di Baudrillard sul simulacro si differenzia da quelle di suoi contemporanei come Foucault, Klossowski o Deleuze[9], in quanto, nel coniugarsi con la riflessione di Benjamin sulla riproducibilità tecnica, intende l'"accecamento" e l'"allucinazione" come una potenziale strategia

del potere[10], una «strategia fatale»[11] attraverso la quale si perpetua – appunto fatalmente – l'errore originario della metafisica occidentale, pur secondo un'inedita modalità: la confusione tra «mondo vero» e «apparente» nel simulacro[12].

Con l'avvento della fotografia e del cinema ma soprattutto della televisione, egli vede quindi via via profilarsi all'orizzonte del mezzogiorno un'eclissi.

Un'eclissi, questa, che coincide con una rimozione alla quale la cultura tardo-moderna ha affidato, come accade per ogni rimozione, la sua stessa sopravvivenza e anche la sua propria identità. Oggetto di rimozione culturale è stata per Baudrillard appunto quella volontà di apparenza, d'illusione, d'inganno oggettivo che già Hegel intendeva come «essenziale all'*essenza*»[13], che Nietzsche vedeva appunto come «illusione vitale» e che a poco a poco la cultura e l'estetica hanno svalutato in ogni espressione e, in *primis*, in quelle per Baudrillard fondamentali: la *simulazione manifesta* e i suoi *simulacri* – ossia, come vedremo, una simulazione dichiarata, consapevole non del reale, ma dell'apparenza e con essa complice. E tuttavia l'oggetto rimosso proprio in quanto, come sosteneva Nietzsche, è «profondo», «originario», «metafisico», cioè tale da non poter essere annientato, tacitato e nemmeno neutralizzato nei suoi effetti, secondo Baudrillard è stato soltanto cambiato di segno e convertito nel suo opposto, ossia in volontà di verità e di realtà (volontà di potenza)[14]. Quest'ultima ha generato una specie ibrida di espressioni deteriori e degradate, ossia la *simulazione iperrealistica* e i suoi *simulacri* – una simulazione occulta –, che, per via del loro gene appunto «originario», «profondo» e perciò inestinguibile e a causa della loro supposta innocuità dovuta al presunto legame con la realtà e la verità, hanno assunto una supremazia totalizzante al punto da strutturare, infine, l'intera organizzazione del sistema di valore occidentale, rifondandone, paradossalmente, l'identità culturale sull'egemonia del potere e sulla violenza sia dell'immagine e dello spettacolo sia contro l'immagine e lo spettacolo[15].

> «La volontà di verità è una parola che sta per volontà di potenza».
>
> F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1885-1887*

Simulacro, spettacolo, immagine

> Un tempo esisteva una classe specifica di oggetti allegorici e un po' diabolici: gli specchi, le immagini, le opere d'arte (i concetti?) – simulacri, ma trasparenti, manifesti (non si confondeva mai il modo [*façon*] con la contraffazione [*contrefaçon*]).
>
> J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*

Una sorta di prefigurazione del sovvertimento dell'estetica tradizionale introdotto dal simulacro dato dall'immagine cinematografica potrebbe in qualche modo essere rintracciato nel *trompe-l'œil*. «Nel *trompe-l'œil* – nota Baudrillard – non si tratta di confusione con il reale, si tratta di produrre un simulacro con piena coscienza del gioco e dell'artificio. […] Espropriazione del reale *proprio attraverso l'eccesso delle apparenze del reale*. […] Simulazione incantata: il *trompe-l'œil* – più falso del falso – è il segreto dell'apparenza»[16]. Il *trompe-l'œil* si colloca in un «tempo siderale», sospeso, nel quale «le cose hanno perduto da gran tempo la loro ombra (la loro sostanza, la loro realtà)»[17] e in uno spazio il cui «etere vuoto senza rifrazione» non evoca ma invoca la terza dimensione utilizzando l'occhio dell'osservatore come punto di fuga e perciò eludendo la prospettiva: «se nella prospettiva gli oggetti fuggono panoramicamente davanti all'occhio che li abbraccia (priorità data dalla disposizione centralizzata del mondo, privilegio di occhio "panottico"), nel *trompe-l'œil* vi sono gli oggetti che, con una specie di rilievo interno, ingannano l'occhio»[18]. L'inganno dell'occhio diviene quindi un sovvertimento delle convenzioni rappresentative e percettive, capace di generare un «miraggio metafisico e surreale» *ante litteram* per via del quale il *trompe-l'œil* «non fa esattamente parte né dell'arte né della storia dell'arte»: elude il referente reale e perciò non è nell'ordine della *mimesis* rappresentativa propria dell'estetica tradizionale[19], ma in quello di una simulazione che dichiara la pro-

pria complicità con l'illusione e l'apparenza del mondo. Questa immagine è fantasmatica anche in quanto genera quell'accecamento e quell'allucinazione propri del simulacro che qui tuttavia si manifestano come disorientamento dello spettatore e sconfinamento del suo sguardo in una dimensione *altra* che, per così dire, pare contenere alcuni dei caratteri fondamentali della condizione voyeuristica, la quale – come ha sostenuto la psicoanalisi del cinema[20] – sarà propria dello spettatore cinematografico. Inutile dire che la coeva *camera obscura* di Leonardo ci sembra viva di questa medesima dimensione spettacolare: gioca anch'essa con l'apparenza, rafforzando il disorientamento dello spettatore tramite la proiezione nell'*altrove* e la trasfigurazione nell'*altro*[21].

Non è certo un caso che una simile prefigurazione si collochi nel periodo aureo del *trompe-l'œil*, il Rinascimento, ossia l'epoca alla quale la storiografia fa risalire l'emergere della borghesia e la nascita della modernità. In una prospettiva storica ed estetica improntata al marxismo, ne *Lo scambio simbolico e la morte* del 1976, Baudrillard esprime la propria teoresi del simulacro come entità propriamente moderna[22]. Egli vede perciò l'epoca rinascimentale come momento topico nel quale si scioglie l'obbligatorietà dei vincoli sociali e dei segni che ne derivano e nel quale quindi si inaugura la simulazione attraverso il sorgere contemporaneo dell'arbitrarietà del segno e anche della sua contraffazione. «Il segno moderno simula ancora una necessità spacciandosi per legato al mondo. Il segno moderno sogna il segno precedente e vorrebbe, con la sua referenza al reale, ritrovare una obbligazione: non ritrova che una ragione: questa ragione referenziale, questo reale, questo "naturale" di cui esso vive. Ma questo legame di designazione non è più che un simulacro dell'obbligazione simbolica. […] È dunque nel simulacro d'una "natura" che il segno moderno trova il suo valore. Problematica del "naturale", metafisica della realtà e dell'apparenza: sarà quella di tutta la borghesia dal Rinascimento in poi»[23].

Sorge, in tal modo, assieme all'idea di contraffazione o falso, anche quella di naturale ed entrambe presiedono, nel segno della «legge naturale del valore», al primo ordine dei simulacri che sussiste appunto dall'epoca rinascimentale sino a quella barocca. È l'epoca d'una «demiurgia mondana», che segna non solo "la civiltà

delle buone maniere"[24], ma soprattutto il dilagare della simulazione, della drammatizzazione e della spettacolarizzazione. Per Baudrillard, «il teatro è una forma che s'impadronisce di tutta la vita sociale e di tutta l'architettura a partire dal Rinascimento»[25] e che, nell'epoca del Barocco, vive nella simulazione della natura offerta dallo stucco dove la pittura si teatralizza tramite l'architettura, rivive nel simulacro dell'uomo puro e ideale raffigurato dall'«angelo di stucco», si rinnova negli artifici meccanici della scenotecnica teatrale e anche negli spettacoli d'acqua o in quelli pirotecnici[26]. In tal modo, le «tecniche spettacolari» si inaugurano nel segno dell'illusione e dell'apparenza. «Lo stesso vale per la prospettiva nella pittura e nell'architettura dal XVI al XVII secolo: se ne fa un uso molto spesso illusionistico e spettacolare»[27].

L'epoca dei Lumi e della rivoluzione industriale, per Baudrillard, segna più tardi l'affermarsi del secondo ordine dei simulacri, fondato sul principio della «produzione» che «specula sulla legge mercantile del valore». Il simulacro dell'automa, in quanto *analogon* teatrale dell'uomo, ricade ancora nello schema spettacolare di una «contraffazione» dell'*apparenza*, poiché, se osa iterare l'ideale della «metafisica dell'uomo come protagonista del *teatro naturale* della creazione»[28], mantiene tuttavia intatta la differenza tra questo ideale e l'uomo in carne e ossa – infatti, il suo costruttore ha l'accorgimento di rendere meccanici tutti i movimenti della sua creatura, soprattutto quelli troppo fluidi, "troppo umani"; mentre l'illusionista che ne mima i movimenti sulla scena, ha cura di enfatizzarne la rigidità affinché almeno, anche se i ruoli sono invertiti, la confusione risulti impossibile. Il simulacro del *robot*, invece, entra già a pieno titolo nello schema della «produzione», poiché «non interroga più le apparenze, la sua sola verità è l'efficacia meccanica»[29] tramite la quale costituisce, in una logica operativa e strumentale già propria della rivoluzione industriale, un *equivalente* dell'uomo. Non sorprende, allora, che a partire dal XVIII secolo, il teatro inizi ad allontanarsi dalla simulazione incantata della scenotecnica e dall'*illusione* dell'*apparenza*, per inclinare verso la forma "naturalistica" – pur trattenendo in sé, al pari dell'automa, quella fondamentale distinzione tra reale e finzione, tra natura e sua simulazione, tra lo spettacolo e lo spettatore, nota Baudrillard[30]. Ci pare perciò significativo che proprio il Settecento sia l'epoca nella

quale si intensificano quanto mai prima le ricerche che vanno dalla lanterna magica al fantascopio e che sono destinate a segnare la via della traslazione dell'immagine dalla «contraffazione» alla «produzione», preludendo in tal modo alla "riproducibilità tecnica"[31].

Dal Settecento all'Ottocento subentra, per Baudrillard, infine il terzo ordine dei simulacri, fondato sulla «legge strutturale del valore»: in questa fase «la relazione non è più quella tra un originale e la sua contraffazione, né analogia, né riflesso, ma l'equivalenza e l'indifferenza. Nella serie, gli oggetti diventano simulacri indefiniti gli uni degli altri e, con gli oggetti, gli uomini che li producono. Solo l'estinzione della referenza originale permette la legge generalizzata delle equivalenze, cioè la possibilità stessa della produzione»[32] – già Nietzsche, ricordiamo, all'insegna del principio dell'eterno ritorno, aveva posto quella relazione tra simulacro e ripetizione dell'identico su cui si sono soffermati in seguito sia Deleuze sia Klossowski[33]. E Baudrillard, secondo un'impostazione già esposta in *Il sistema degli oggetti*, *Per una critica dell'economia politica del segno* e *La società dei consumi*[34], radicalizza i presupposti della riflessione di Nietzsche e, coniugandoli con il pensiero di Marx e di Benjamin sul legame tra «produzione» e «riproducibilità tecnica», si domanda se la prima non intervenga come fase particolare della seconda «*nell'ordine dei segni*» e se, colta nel suo divenire storico, essa non sia da considerarsi quale «erede della discendenza dei simulacri[35] […] Tutto l'ordine della produzione è in procinto di riversarsi nella simulazione»[36]. Egli infatti intende la tecnica non solo come forza produttiva ma quale nuova generatrice di senso e come sorta di *medium* capace di intervenire indistintamente tanto nell'universo materiale quanto in quello immateriale secondo il principio della serie che non presuppone più i problemi dell'origine, o della contraffazione o dell'*analogon* quanto piuttosto quelli opposti della finalità, della destinazione e della diffusione su cui si basa la concezione di qualsiasi cosa: tale è appunto la «genesi del codice dei simulacri del terzo ordine». Simulacri, questi, che, nella loro indistinzione generalizza, sussunta appunto dalla riproducibilità tecnica, sono l'espressione più evidente di quella feticizzazione della merce di cui aveva già scritto Marx e al contempo di quel convertirsi del valore dell'opera da cultuale in espositivo sul quale rifletté poi Benjamin.

Nel terzo ordine dei simulacri, infatti, scorgiamo come, per Baudrillard, il «mondo vero» e quello «apparente» siano *equivalenti*, dal momento che le procedure della simulazione non prevedono più derivazione o confronto rispetto a un universo anteriore, divino o naturale; in quanto, in un universo ormai artificiale, viene meno il problema del referente e si estingue pure il principio della *mimesis* come quello della verosimiglianza.

In tal modo, riprendendo Nietzsche, egli fa propri gli assunti di quella riflessione filosofica che da Heidegger[37] a Gadamer[38] ne ha sviluppato i presupposti, mettendo in discussione le nozioni di mondo e di essere come presenza. E perciò egli si pone in linea sia con la filosofia che va da Derrida a Deleuze, da Foucault a Lyotard, da Klossowski a Ricoeur a Vattimo sia con le posizioni estetiche di Barthes e Blanchot che sono critiche nei confronti del concetto di rappresentazione. E tuttavia, diversamente da coloro che alla rappresentazione hanno contrapposto la nozione di prassi significante e che alla *mimesis* hanno opposto la *poiesis* o la *semiosis*, Baudrillard ci pare orientarsi verso un'idea di simulazione assai prossima a quella di drammatizzazione[39].

Infatti, se intende il sorgere della modernità e del simulacro come presieduto significativamente dall'avvento di una «demiurgia mondana» che comporta il dilagare della drammatizzazione, e ritiene che il suo sviluppo si assesti in seguito alla comparazione tra due drammaturgie – quella del «teatro naturale della creazione» e quella del teatro della creazione (o produzione) umana –, ci sembra che consideri il terzo ordine dei simulacri come l'*acmé* di questo processo storico che deflagra quando la drammatizzazione si fa totale perché coincide con una tipologia di simulazione che assorbe l'intero universo in un simulacro nel quale lo spettacolo e l'immagine si coniugano in un tutt'uno indistinguibile che potremmo definire *spettacolo-immagine*.

È ciò che accade con l'avvento di una forma inedita di spettacolo che sussiste in un'immagine simulacro[40] il cui movimento fonda una nuova drammaturgia: il cinema[41], seguito poi dalla televisione e dal digitale[42].

Nell'ambito degli studi sul cinema, Tinazzi ha colto, tra i primi, come la riflessione di Baudrillard sulla simulazione e lo spettacolo comporti conseguenze significative per le teorie e l'estetica del

film e si è soffermato, non a caso, sul momento topico in cui sorge la simulazione cinematografica, «momento in cui il reale tutto, reso spettacolare dal mezzo riproduttivo per eccellenza, si va estetizzando»[43].

Sin dalle origini, il cinema ha variamente espresso il tema della spettacolarizzazione e della simulazione in opere in cui gli autori hanno avvertito più o meno consapevolmente la sostanza delle novità introdotte dal dispositivo cinematografico nella dialettica tra il «mondo vero» e quello «apparente». I casi emblematici sotto questo profilo sono molti e vale la pena di citarne almeno alcuni di quelli che si concentrano grosso modo nello stesso periodo, come, ad esempio, *Sherlock Jr.* (*La palla n. 13*, 1923) e *The Cameraman* (*Il cameraman*, 1928), dove Buster Keaton affronta da vicino la simulazione cinematografica nella sua sostanza di drammatizzazione (*Sherlock Jr.*) e nelle sue procedure di spettacolarizzazione (*The Cameraman*); o *Čelovek s kinoapparatom* (*L'uomo con la macchina da presa*, 1929) di Vertov che riflette sui processi attraverso cui lo spettacolo del mondo si fa immagine nel nuovo simulacro offerto dal cinema.

Così, nell'epoca della simulazione che diviene consustanziale allo spettacolo e dello spettacolo che si trasfonde in immagine, la nuova estetica pone in maniera paradossale il problema dell'autenticità. In effetti, da una parte, come nota Tinazzi riferendosi al volume di Baudrillard *Per una critica dell'economia politica del segno*, «il reale spettacolarizzato ha un lato tendenzialmente ripetitivo, una serialità che si presenta come variazione di schema»[44] – e, come noto, le "serie variabili" appaiono evidenti a più livelli in un ambito cinematografico qual è quello popolare e quello hollywoodiano nella fattispecie, dove la riproducibilità tecnica mostra in misura maggiore il suo legame originario con la produzione. Mentre, dall'altra, continua Tinazzi, «c'è una contraddizione originaria, che mi pare abbia bene messo in luce Baudrillard. L'esigenza di "autenticità" è un'esigenza moderna, perché l'opera d'arte non è più il riflesso di un ordine preesistente, il "commento perpetuo a un testo già dato"».

Si tratta di un tema ampiamente trattato nel dibattito culturale dalla metà del Novecento in poi e che trova riflessi in ambito cinematografico non a caso intorno agli anni Sessanta, ad esempio, sia in autori della Nouvelle Vague come Godard, Rohmer, Truf-

faut – e pensiamo in particolare a *La nuit américaine* (*Effetto notte* 1975), dove Truffaut riflette sulla dialettica tra autenticità e riproducibilità tecnica mentre osserva dall'esterno gli effetti di simulazione e drammatizzazione sugli individui e i loro rapporti – sia in autori italiani che, attraverso opere autoriflessive, declinano il problema dell'autenticità non solo nella sfera dell'estetica, ma anche in quella dell'identità psicologica – tra queste opere ricordiamo almeno, *Otto e mezzo* (1962), dove Fellini affronta il problema dell'autenticità, mostrando come spettacolo e simulazione siano giunti ormai ad assorbire non solo l'universo esterno, ma anche quello interiore; *Blow up* (1967) e *Professione reporter* (1975), in cui Antonioni ragiona sui nessi tra autenticità e identità in rapporto ai dispositivi fotografico e cinematografico.

Certamente dinanzi a queste opere più che non ad altre si comprende come il problema non solo estetico ma anche psicologico dell'autenticità sia squisitamente moderno in quanto irrelato al simulacro dell'immagine-spettacolo che, nella sua essenza ambigua, pur giungendo nel mezzogiorno della favola nietzschiana, promuove, come vedremo, la ricerca di verità e porta già in sé *in nuce* i presupposti dell'eclissi dell'apparenza.

Lo spettacolo dalla seduzione alle strategie fatali

> La pulsione di spettacolo è più potente dell'istinto di conservazione.
>
> J. Baudrillard, *Le strategie fatali*

«Nell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Benjamin trae dalla perdita dell'aura e dell'autenticità dell'oggetto nell'epoca della riproduzione una determinazione disperatamente politica (cioè politicamente disperata) che introduce a una modernità melanconica, mentre la disposizione di Baudelaire, infinitamente più moderna (ma forse si poteva essere veramente moderni nel XIX secolo), è quella dell'esplorazione di nuove forme di seduzione legate agli oggetti puri, agli eventi puri, a questa passione moderna che è la fascinazione»[45].

Si comprende bene, da questo passo, che non solo il termine ma *in extenso* anche la nozione stessa di seduzione o fascinazione sono assimilati per molti versi a quella di simulazione. Accade, in generale, nei volumi *Della seduzione* del 1979 e *Le strategie fatali* del 1983, che seguono *Lo scambio simbolico e la morte* – dove appariva la prima formulazione compiuta della teoria dei simulacri – e che costituiscono un momento fondamentale del percorso filosofico di Baudrillard in cui le ragioni culturali più profonde del passaggio dalla simulazione manifesta a quella occulta vengono rintracciate proprio nell'essenza dello spettacolo.

Come Agamben, che individua nella teoria estetica di Baudelaire una concezione dell'opera d'arte quale merce dove il valore auratico è traslato verso la feticizzazione e dove «l'esperienza dello "shock" è posta al centro del lavoro artistico»[46], allo stesso modo Baudrillard ritiene che la prospettiva assunta da Baudelaire nello scritto sull'Esposizione Universale del 1855[47] renda conto del legame originario tra produzione e riproducibilità tecnica, dal momento che indaga sulla modernità della seduzione, della fanta-

smagoria e dello «spettacolo della trasfigurazione della merce»[48].

Dando seguito coerente alla riflessione sul terzo ordine dei simulacri sorta in *Lo scambio simbolico e la morte*, Baudrillard in *Le strategie fatali* nota che già «Marx aveva lasciato aleggiare qualcosa di enigmatico e fantasmagorico sulla merce, la sua inquietante estraneità, la sua sfida all'ordine sensato delle cose, al reale, alla moralità, all'utilità, a tutti i valori – su di lei, che pretendeva d'essere il valore stesso. È questo fascino ambiguo ciò che noi ritroviamo in tutti i fenomeni del capitale, nella fantasmagoria di questo codice universale, per lo meno nei suoi aspetti originali»[49].

Questo legame, rintracciato in Marx, tra la fantasmagoria e il codice universale della modernità, ossia il «codice dei simulacri del terzo ordine», è l'origine prima della concezione dello spettacolo che sviluppa Baudrillard.

Ci pare del tutto palese, in questa concezione, l'influenza sottaciuta del pensiero di Guy Debord[50]; come ci sembra altresì evidente quell'assimilazione del concetto di spettacolo e anche di immagine – formulati da Debord nel '67 ne *La società dello spettacolo* – a quello di simulacro che in Baudrillard pare sussumere entrambi.

Così, se per Debord «lo spettacolo è il capitale a un tal grado di accumulazione da divenire immagine»[51], per Baudrillard, «nella sfera dei simulacri e del codice si stabilisce l'unità del processo d'assieme del capitale»[52].

E inoltre, se Debord vede lo spettacolo come l'ultima metamorfosi della merce, privata del suo valore intrinseco e ridotta a quello di scambio, Baudrillard è convinto che il simulacro sussista proprio grazie alla simulazione, nella quale «tutti i segni si scambiano ormai tra di loro senza scambiarsi più con qualcosa di reale»[53].

Entrambi convergono nell'attribuzione di un valore di presagio all'intuizione di Feuerbach – ben precedente alla formula con cui Heidegger esprime la modernità come «tempo dell'immagine del mondo»[54] – secondo cui «il nostro tempo preferisce l'immagine alla cosa, la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà, l'apparenza all'essere. Ciò che per esso è *sacro* non è che *illusione*, ma ciò che è profano è la *verità*. Anzi il sacro s'ingigantisce ai suoi occhi via via che diminuisce la verità e l'illusione aumenta, cosicché *il colmo dell'illusione* è anche per esso *il colmo del sacro*»[55]. E tuttavia a questo punto intravediamo una frattura: mentre Debord

segue decisamente la strada che dal materialismo sensistico di Feuerbach tramite il materialismo dialettico di Marx ed Engels conduce a Lukács e all'estetica del realismo; Baudrillard intraprende una via di ricerca opposta che, coerentemente alla matrice nietzschiana della propria filosofia e della propria estetica, lo conduce verso un'esaltazione dell'apparenza e dell'illusione proprie dello spettacolo e dell'immagine e perciò alla critica del realismo e dell'iperrealismo che vedrà a mano a mano impadronirsi dell'estetica tardo-moderna sino a originare quell'eclissi di cui abbiamo detto in apertura.

Dall'assunto di Feuerbach, infatti, Debord ricava l'idea che ormai «la realtà sorge nello spettacolo e lo spettacolo è reale» tanto da farsi «il cuore dell'irrealismo della società reale». Egli ritiene quindi che lo spettacolo sia il «cattivo sogno della società moderna incatenata»[56] e che «svegliarsi da quest'incubo è il primo compito che si assegnano i situazionisti»[57]. In tal modo, affida il risveglio a un lavoro critico i cui fondamenti concettuali sono in gran parte desunti appunto da Lukács sia per la costruzione del concetto di spettacolo – oggettivazione, reificazione, contemplazione come lavoro dello spettatore (tesi poi rielaborata da Baudrillard) – sia per la sua "decostruzione" – totalità, prassi, critica dell'esistente come natura, studio del presente come storia[58].

Baudrillard, dal canto suo, accoglie certo molto della lezione di Debord – come per altro rivela persino il suo stile di scrittura. Subito ne condivide l'individuazione dei caratteri peculiari dello spettacolo: «il continuo rinnovamento tecnologico; la fusione economico-statale; il segreto generalizzato; il falso indiscutibile; un eterno presente»[59]. Concorda anche con la lezione tardiva di Debord espressa nell'88 attraverso i *Commentari sulla società dello spettacolo*. Aderisce alla sua concezione in base alla quale lo «spettacolo integrato» pervade l'intera società tanto da confondersi con il reale; e, non a caso, la richiama indirettamente, come vedremo, attraverso l'espressione «Realtà Integrale» coniata alle soglie del Duemila per render conto del «crimine perfetto» perpetrato sull'illusione del mondo e sull'apparenza della realtà[60] dall'onnicomprensivo e totalizzante iperrealismo dello spettacolo in immagine, ch'egli intende, però – e qui si colloca la profonda divergenza –, come derivazione del realismo. Come Debord, egli

eredita dal materialismo dialettico e dal paradigma del rispecchiamento di Lukács la convinzione che il rispecchiamento offra al soggetto un punto di vista privilegiato su se stesso e sul mondo; e tuttavia non crede che il realismo possa costituirne lo strumento privilegiato. Fedele alla concezione di Nietzsche secondo la quale il bisogno di verità e di realtà non è che una forma trans-storica della volontà di apparenza e di illusione, egli considera, infatti, come manifestazioni primarie di questa volontà l'immagine e lo spettacolo, che, come abbiamo detto, vengono sussunte, a partire dall'epoca moderna, sotto la forma del simulacro e della simulazione manifesti, nello spettacolo-immagine.

Per tali ragioni, possiamo affermare che Baudrillard esercita sullo spettacolo e sull'immagine un pensiero critico radicale e inesorabile che si ammanta spesso di toni sarcastici, persino cinici, e nonostante ciò, egli non nutre, come Debord, la speranza che la nostra cultura si possa sottrarre allo spettacolo, anzi, ritiene che lo spettacolo fattosi immagine, quando non sia corrotto dall'iperrealismo, possieda quella complicità profonda e privilegiata con l'apparenza del mondo tale da farsi a sua volta illusione e perciò tale anche da mantenere intatta l'unica vera forma di padronanza del mondo, che è quella simbolica.

Ecco allora che Baudrillard mette in campo uno dei suoi *détournement* filosofici nel quale è facile scorgere un riferimento nietzschiano alla riflessione sullo spettacolo che caratterizza *La nascita della tragedia*, dove implicitamente viene posta per la prima volta la domanda se la via dello spettacolo fosse la via della conoscenza, della liberazione, della vita e dove, vengono individuati potenziali strumenti di liberazione culturale che tuttavia prospettano nuove forme di schiavitù culturale[61]. Analogamente, in *Le strategie fatali*, non a caso si legge che «la volontà di spettacolo e d'illusione si oppone a ogni volontà di sapere e di potere» per questo lo spettacolo è un «forma prodigiosa che i moralisti di tutte le epoche hanno severamente condannato, poiché è lì che le cose deviano cinicamente dalla loro origine e dalla loro fine, in una lontana eco dello sviamento originale»[62].

Baudrillard quindi non sanziona lo spettacolo attraverso lo strumento del pensiero critico – dal momento che, come rileva Morin, «egli ritiene superato il pensiero critico»[63] – né considera

utile farne una derisione tramite la prassi cinematografica, com'era nel situazionismo di Debord[64], quanto piuttosto comprendere come sia proprio la complicità con l'apparenza – che lo spettacolo condivide con la seduzione – a "decostruire" il pensiero e l'estetica tradizionali. Non a caso, lo spettacolo, al pari della seduzione, è stato costantemente escluso dai sistemi di sapere e «dalla sfera concettuale, e per sua fortuna, perché proprio dall'esterno, dal profondo di questa esclusione, può continuare a esserne l'incubo e a minacciarli di rovina»[65].

Da tali presupposti deriva la peculiarità e l'originalità della concezione di Baudrillard sullo spettacolo, che pur condividendo matrici comuni con quella di Debord se ne differenzia profondamente in un'epoca – gli anni Ottanta – in cui *La società dello spettacolo* esercitava ancora un'influenza enorme, seppur spesso inconfessabile e inconfessata, nel dibattito culturale.

Così, mentre Debord era convinto della necessità di opporsi allo spettacolo affinché la cultura occidentale recuperasse la propria forza propulsiva, in quanto vedeva appunto lo spettacolo come l'«erede di tutta la debolezza del progetto filosofico occidentale»[66]; Baudrillard, al contrario, crede che il predominio dello spettacolo nell'epoca moderna derivi dal mandato culturale ch'essa gli ha inconsapevolmente affidato e che lo accomuna appunto alla seduzione, ossia la sovversione delle strutture di valore del passato e l'eversione del sistema di pensiero tradizionale: «sovvertire i sistemi non attraverso le loro infrastrutture», in quanto «non deve dimostrarsi, non deve fondarsi; è immediatamente là, nel rovesciamento di ogni pretesa di profondità del reale, […] nella padronanza e nella strategia delle apparenze, contro la potenza dell'essere e del reale» alla quale lo contrappone un'altra «potenza immanente: sottrarre tutto alla sua verità, di rimetterlo in gioco nel gioco puro delle apparenze e di far fallire tutti i sistemi di senso»[67].

Un mandato, questo, che pare a Baudrillard in gran parte già assolto dallo spettacolo: «Come funzionano le nostre società che si pretendono razionali e programmate? Che cosa le fa andare avanti, che cosa fa correre le popolazioni? Il progresso della scienza, l'informazione "obiettiva", la crescita della felicità collettiva, l'intelligenza dei fatti e delle cose, la punizione del reale colpevole o la qualità della vita? Niente affatto: tutto ciò non interessa

nessuno, tranne che nelle risposte ai sondaggi. Ciò che affascina tutti è la corruzione dei segni, è che la realtà, sempre e ovunque, sia corrotta dai segni. Questo sì che è un gioco interessante, […è] lo spettacolo di qualunque cosa, perché la perversione della realtà, la distorsione spettacolare dei fatti e delle rappresentazioni, il trionfo della simulazione hanno il fascino di una catastrofe, e in effetti sono una catastrofe, una deviazione vertiginosa di tutti gli effetti di senso. Per questo effetto di simulazione o, se si vuole, di seduzione, siamo pronti a pagare qualsiasi prezzo»[68].

La modernità, come abbiamo visto, secondo la teoresi sul simulacro sviluppata ne *Lo scambio simbolico e la morte*, inizia proprio nel momento in cui sorge una forma di simulazione che consiste nella confusione tra «mondo vero» e «apparente» e che è destinata via via a coincidere con la drammatizzazione. La riproducibilità tecnica conduce non solo l'estetica, ma la cultura tutta ad abbandonarsi all'illusione dell'immagine e all'apparenza dello spettacolo per entrare in quella dimensione propria della simulazione tardomoderna che è lo spettacolo-immagine, dove «è come se il falso risplendesse di tutta la potenza del vero. È come se l'illusione risplendesse di tutta la potenza della verità. Che cosa possiamo contrapporvi? Non c'è più reale o significato che tenga»[69].

Si tratta, per Baudrillard, di una «anamorfosi» che presiede alla simulazione e al simulacro del terzo ordine e al loro potenziale non solo di trasfigurazione ma anche e soprattutto di "trasparizione" del reale.

E così appare evidente, anche se paradossale, che proprio l'epoca della riproducibilità tecnica attragga la cultura sempre più nella direzione opposta alla *via recta* del senso e del reale. Nell'etimo latino – composto di *se-* "via" e *ducere* "condurre": sviare – la seduzione rivela infatti quello sviamento originario – «La *seduzione* è ciò che sottrae al discorso [Logos] il suo senso […], per annullarlo e sostituirgli la fascinazione e l'illusione delle apparenze»[70] – che per Baudrillard ne fa una «metafisica radicale della simulazione», una grande messa in scena dell'apparenza e dell'illusione, al pari dello spettacolo e del suo fondamento drammatico.

In tal modo, si spiega quella duplice tendenza intrinseca alla modernità che ha decretato non solo l'assurgere dello spettacolo a protagonista della scena culturale; ma allo stesso tempo anche

la diffidenza nei suoi confronti da parte della cultura stessa di cui esso appare appunto *deviazione* nonché, come si è soliti dire, *evasione*. «Il nostro inconscio culturale – scrive infatti Baudrillard a tale proposito –, profondamente nutrito di cultura e di senso, può irritarsi di fronte allo spettacolo, ma resta il fatto che ormai è là, […] nello *spettacolo*, che risiede il successo di una società e il segno della sua vitalità»[71].

E non è certo un caso, se lo spettacolo-immagine dato dal cinema abbia sin dai primordi privilegiato come suo *humus* d'elezione quello statunitense, meno vincolato a una tradizione culturale ed estetica longeva e perciò tale da garantire più ampi margini di libertà alla sperimentazione e all'innovazione – come dimostra, ed è cosa nota, il cinema hollywoodiano degli anni Dieci, con le novità espressive immediatamente introdotte ad esempio da Griffith, Ince, Sennett o con il sorgere dei serial, dei generi cinematografici e soprattutto dello *star system*: vere e proprie fondamenta della mitologia moderna e contemporanea[72].

Ma se, per Barthes, la mitopoiesi moderna si basa fondamentalmente su una confusione tra Natura e Storia e su una deformazione della *physis* in *pseudo-physis*[73], per il suo allievo Baudrillard[74], la simulazione di terzo ordine data dallo spettacolo, con la sua «anamorfosi del reale», muove decisamente verso l'*anti-physis* e, proprio per tale ragione, ci seduce. Ciò, tra l'altro, spiegherebbe il fatto che, nell'epoca della riproducibilità tecnica, la «nostra perversione è questa: che non desideriamo mai l'evento reale, ma il suo spettacolo, mai le cose, ma il loro segno, e la derisione segreta del loro segno»[75]. E così, nella terza fase della simulazione, accade che si inneschi un processo complementare: «c'è come una pulsione dell'evento bruto, dei fatti e dei pensieri più segreti a commutarsi in spettacolo, a estasiarsi su una scena anziché semplicemente a prodursi»[76].

L'«anamorfosi del reale», la «derisione del segno» e l'«estasiarsi» indicano, nella prosa che Baudrillard sceglie per *Della seduzione* e per *Le strategie fatali*, l'individuazione del principio fondamentale della spettacolarizzazione: «L'istanza è necessaria, l'estasi è assolutamente vitale. Le cose avvengono soltanto in questa misura eccessiva, e cioè non nella sfera della rappresentazione, ma nella magia del loro effetto: solo qui appaiono a se stesse geniali e si concedono il lusso di esistere».

Nell'epoca della riproducibilità tecnica, infatti, lo spettacolo non ricade nello statuto della rappresentazione mimetica, che è proprio dell'estetica tradizionale, quanto piuttosto in quello di una nuova simulazione che Baudrillard vede poggiarsi sul principio di estasi.

Un concetto di estasi, questo, che, così delineato, ci pare avvicinarsi a quello a cui approda Ejzenštejn, nella sua teoria e nella sua prassi artistica, procedendo non a caso dalla nozione di «attrazione spettacolare» e riflettendo sulla funzione del *pathos* nell'estetica cinematografica. «Potremmo dire che il pathos di un'opera – scrive Ejzenštejn – è tanto più efficace quanto più manda in estasi lo spettatore […] Seduto, lo spettatore si alza. In piedi, crolla. Immobile, si muove. Asciutto, si bagna di pianto. In ognuno di questi casi abbiamo un "dipartirsi da una condizione", un"'uscita da se stessi". […] Uscire da se stessi implica inevitabilmente un passaggio a qualcos'altro. Anche in una descrizione così superficiale del pathos si vede subito quali debbano essere le caratteristiche essenziali di un'opera fondata su di esso: deve adeguarsi, in tutti i suoi aspetti, all'esigenza di uscire da se stessi e di passare incessantemente a un piano diverso. […] Non discutiamo qui il contenuto patetico in genere, ma piuttosto il significato del pathos realizzato nella composizione»[77].

Nel ricondurre la parola al suo senso originario – secondo l'etimologia greca *ékstasis* (dal verbo *existánai*) o latina *ĕxstasis* –, che definisce l'"uscita fuori" da sé, il passaggio di stato emotivo inteso in senso accrescitivo o intensivo, Ejzenštejn rende conto del vincolo indissolubile tra la composizione dinamica della forma o la sua trasfigurazione incessante e l'intensificazione o l'amplificazione emotiva, in altre parole il *pathos*, che ne deriva.

Ci pare pertanto di poter considerare la nozione di estasi, tanto nell'accezione di Ejzenštejn quanto in quella di Baudrillard, assai prossima al concetto di *shock* già prefigurato, come abbiamo visto, da Baudelaire e poi assunto, come noto, da Benjamin tra gli elementi centrali dell'estetica moderna e in particolare di quella cinematografica, insieme all'intensità dell'esperienza percettiva ed emotiva dello spettatore. Ricordiamo, tra l'altro, che il concetto di «attrazione spettacolare» da cui Ejzenštejn ricava quello di estasi sin dall'inizio è definito come «scossa» o «colpo sui nervi»,

quindi secondo un'area semantica affine a quella dello *shock*[78]. Esemplare testimonianza la offre, in tal senso, la prassi artistica di Ejzenštejn e, in particolare, *Bronenosec Potëmkin* (*La corazzata Potëmkin*, 1925), il cui *pathos*, come egli stesso ha dichiarato, deriva principalmente dalla composizione estatica dell'opera[79].

Così accade che la nozione di estasi per Baudrillard e per Ejzenštejn – che, come abbiamo detto, si potrebbe in qualche modo assimilare a quella di *shock* per Baudelaire e per Benjamin –, in virtù del progressivo affermarsi dello spettacolo-immagine, giunge a ricoprire un ruolo e una funzione culturalmente e storicamente determinanti, non solo poiché diviene promessa sottesa a ogni forma di spettacolo, popolare oppure colto ed elevato; ma anche in quanto segna la cesura tra l'estetica tradizionale e quella tardo-moderna e, allo stesso tempo, si fa causa ed effetto della transizione dall'arte élitaria a quella popolare – "proletaria" o "di massa".

Il cinema, forse più di ogni altra forma di spettacolo e d'arte, come sappiamo, ha improntato e percorso l'intera sua storia sui problemi estetici e culturali posti dallo *shock* e dall'estasi, dando vita a forme espressive e convenzioni drammatiche e drammaturgiche inedite, le quali hanno prodotto nuovi generi, stili, tipologie e ordini del fare cinematografico e artistico in generale, i quali a loro volta hanno riformulato via via i problemi estetici e culturali della tarda modernità – tra questi, ad esempio, Baudrillard individua, come vedremo, l'iperrealismo.

Non è difficile rintracciare, nella concezione che Baudrillard sviluppa a proposito del principio di estasi, un'altra eredità della teoria dell'arte di Nietzsche, il quale, come rilevò polemicamente già Heidegger, aveva prefigurato il sorgere di un'estetica maggiormente incentrata sull'esperienza che non su ciò che la tradizione culturale considerava come i valori dell'opera[80].

Ma, oltre al principio estatico, per Baudrillard, altro ancora determina, in ciò che potremmo appunto chiamare spettacolo-immagine, lo sviamento dalla cultura e dall'estetica tradizionali, e questa volta in una misura molto più evidente nel segno della seduzione: il mito del divo (ancora una volta, con Nietzsche, *mýthos versus lógos*): «Il potere del cinema passa solo attraverso il suo mito. I suoi racconti, il suo realismo, la sua psicologia, i suoi effetti di senso, tutto ciò è secondario. Solo il mito è potente e, al cuore

del mito cinematografico, c'è la seduzione – quella di una grande figura seduttrice, donna o uomo (donna, soprattutto), legata alla potenza capziosa e affascinate dell'immagine cinematografica stessa. Congiunzione miracolosa»[81].

Nel cinema, quindi, la seduzione insita nella simulazione manifesta propria dello spettacolo-immagine, coniugandosi con la seduzione della diva o del divo, risulta per così dire raddoppiata – «per questo, il culto delle star non è un aspetto secondario, ma la forma gloriosa del cinema, la sua trasfigurazione mitica, l'ultimo grande mito della nostra modernità»[82]. Si tratta di una moltiplicazione, di un'amplificazione che sussiste in virtù dell'artificio sotteso a ogni operazione di simulazione o di seduzione. In effetti, per Baudrillard, «la seduzione, la fascinazione, lo splendore "estetico" di tutti i grandi dispositivi immaginari consiste in questo: […] nella perfezione del segno artificiale. L'esempio più bello è senza dubbio rintracciabile nella sola grande costellazione collettiva di seduzione che sia stata mai prodotta dai tempi moderni: quella delle star e degli idoli del cinema»[83].

All'artificio della tecnologia e dell'arte cinematografica, si aggiunge perciò l'artificio della tecnica seduttiva del divo, il quale, proprio in virtù della contrapposizione tra *physis* e *téchnē* richiamata da Baudrillard, crediamo potrebbe essere definito come nuovo *artifex*. «La star non ha niente di un essere ideale o sublime: è artificiale», in quanto appunto *artifex*, attore che non imita (come potrebbe imitare se stesso?), ma drammatizza per così dire se stesso, quasi in una sorta di evoluzione sublimatrice di quella «conversione spettacolare del corpo e del soggetto»[84] che fu l'isteria nell'Ottocento e che nel Novecento, con la televisione e i *reality show*, sarà destinata a diventare per la massa, secondo Baudrillard, un'«estroversione forzata di ogni interiorità».

Osservando il divismo storicamente dagli anni Dieci agli anni Cinquanta – dove l'isteria si commuta da ombra in luminosità brillante nel passaggio dalla *vamp* (Nielsen, Borelli, Bertini, Garbo, Dietrich, Hayworth, ecc.) al *sex symbol* (Gardner, Monroe, Taylor, Loren, ecc.) –, potremmo in effetti dire che la diva, ma anche il divo (da Valentino a Gable, da Fairbanks a Wayne) recita non secondo il principio di *mimesis*[85] tradizionalmente inteso come mera riproduzione del reale, ma secondo quel concetto di drammatiz-

zazione che accomuna le lingue occidentali moderne nell'attribuire all'atto del *drammatizzare* (*to dramatize* o *dramatiser* o *dramatisieren*) il significato di far «apparire qualcosa come eccitante e importante»[86].

E, tuttavia, Baudrillard non si sofferma su questo tema, che pur sarebbe gravido di conseguenze nella teoria come nell'estettica del cinema sia per la riflessione sul divismo sia per quella sullo spettacolo, la cui vocazione consisterebbe nel fondarsi su una complicità tra divo e spettatore che presuppone non solo la condivisione di convenzioni espressive, drammatiche e drammaturgiche, ma anche la complicità nell'abbandonarsi al fascino oscuro della drammatizzazione radicato nell'artificio, nell'estasi e persino nel sintomo. Piuttosto si sofferma sull'artificio che nel divismo è dato dall'apparenza non dinamica, qual è quella della recitazione, ma statica come quella che è offerta dal *maquillage* nella sofisticazione dell'effige del volto. Riprendendo ancora una volta Baudelaire e, in particolare, il suo *Elogio del trucco,* egli considera infatti il *maquillage* come strumento che, nell'innalzare l'apparenza visibile verso un'«unità astratta che avvicina l'essere umano a un essere divino e superiore»[87], dota il divo di una «ieraticità rituale», di una «perfezione artificiale», della «fascinazione rituale del vuoto» e lo priva, per così dire, del volto, come se quest'ultimo fosse occultato da una maschera – qualcosa di simile lo intravedeva Barthes nel viso della "divina" Greta Garbo[88] –: «questo è il volto esoterico dell'idolo, la sua maschera iniziatica. […] Queste grandi effigi di seduttrici sono le nostre maschere, sono le nostre statue dell'isola di Pasqua»[89].

In tal modo, ci pare evidente come lo studioso riprenda l'impostazione antropologica sviluppata da Edgar Morin sul divismo e perciò ritenga che lo *star system* costituisca un'enorme impresa di mitologia e mitografia paragonabile ai culti antichi, e ciò nonostante il fatto ch'esso sia collocato in un'epoca ch'egli considera per molti versi tendenzialmente incapace di generare grandi miti, poiché avversa alla seduzione[90].

E tuttavia, proprio in quanto riconduce il divismo a una pulsione antropologica primigenia, risvegliata dal potere di seduzione che caratterizza lo spettacolo cinematografico, egli è convinto che non sia proficuo interpretare il fenomeno in senso sociologico, politico o ideologico come prodotto tipico di e per masse misti-

ficate, secondo le tendenze del pensiero critico di matrice marxista[91]. Semmai, ritiene sia necessario cogliere la diversa sostanza della seduzione su cui riposa il mito e da cui si genera, di conseguenza, il divario tra la mitologia della cultura del passato e quella della tarda modernità: «non lasciamoci ingannare: se storicamente ci sono state le folle calde dell'adorazione, della passione religiosa, del sacrificio e dell'insurrezione, ora ci sono le masse fredde della seduzione e della fascinazione»[92]. Quella del cinema, infatti, è definita da Baudrillard come «seduzione fredda» – secondo una terminologia desunta evidentemente da McLuhan – poiché non ha nulla a che vedere con l'ordine dell'immaginario o del fantastico che soggiaceva, ad esempio, alla seduzione di tipo romantico. Egli intende pertanto la "seduzione fredda" del cinema come legata alla «visibilità immediata», alla «finzione materiale dell'immagine», ossia appunto a quell'artificio della *téchnē* che, come abbiamo visto, deriva dalla tecnologia cinematografica e dalle tecniche della recitazione e della simulazione e che perciò gli appare alieno da un coinvolgimento profondo dello spettatore ed estraneo allo stesso tempo al dominio dell'immaginazione; quasi che i divi fossero una sorta di allucinazione o di oggettivazione fantasmatica: «non fanno sognare, *sono* il sogno di cui hanno tutte le caratteristiche: producono un forte effetto di condensazione (cristallizzazione)»[93] dovuto alla trasfigurazione e all'astrazione; determinano una «contiguità (sono immediatamente contagiosi)» per via dell'empatia che suscitano ed «hanno quel carattere di materializzazione visiva istantanea (*Anschaulichkeit*) del desiderio» simile appunto alle entità che si manifestano nello stato onirico.

Potremmo perciò rintracciare, in questa concezione del divismo inteso come pulsione antropologica primigenia, una lontana eco della nozione di *eidolon*, che, come sappiamo da Cassirer e Vernant, si esprime originariamente quale figura onirica (*onar*) o manifestazione fantasmatica (*psychè*) o apparizione divina (*phasma*) prodotta in virtù dell'avvertimento illusorio e tuttavia fortemente sensibile di esseri temuti o di creature desiderate[94]; si tratta di una concezione che trova la sua origine nell'idea di Morin circa la natura fantasmatica del divo espressa nell'*Industria culturale*[95] o influenzata dalla riflessione di Vernant su *psichè* come simulacro del corpo e immagine del divino[96] – «L'assunzione degli idoli cine-

matografici, delle divinità di massa è stato il nostro grande evento moderno. […] Su di loro ha potuto cristallizzarsi quest'orgia di futilità e questo rituale severo che ha fatto di loro una generazione di mostri sacri dotati di una potenza di assorbimento che rivaleggia ed è pari alle potenze di produzione del mondo reale»[97].

E una concezione del divismo e dei divi che ha il suo *pendant* cinematografico, ad esempio, in *Play It Again, Sam! (Provaci ancora Sam*, 1972) e *The Purple Rose of Cairo* (*La rosa purpurea del Cairo*, 1978) di Woody Allen, dove la star maschile (in particolare l'immagine di Bogart nel primo caso) sembra apparire quasi come l'oggettivazione fantasmatica delle pulsioni inconsce dei protagonisti dell'uno o dell'altro film e in qualche modo come il prodotto della proiezione e dell'identificazione, della sublimazione degli istinti sessuali, della compensazione del complesso di inferiorità, dell'ossessione del sé, ecc.

Intesa in quest'accezione antropologica e psicoanalitica, la figura del divo rimanda naturalmente a quel concetto di *eidolon* come doppio antropomorfico e a quella concezione di Bazin in base alla quale l'ontologia dell'immagine tecnologicamente prodotta sarebbe da ricondursi al "complesso della mummia"[98].

Non a un caso, Baudrillard, riflettendo sulla "seduzione fredda" propria del divismo cinematografico, l'ha correlata, come abbiamo visto, alla «potenza capziosa e affascinante dell'immagine cinematografica»[99] ed ha insistito sul fatto che «l'idolo non è che una pura immagine. […] gli idoli dello schermo sono immanenti allo svolgimento della vita in immagini. […] *Incarnano una sola passione: quella dell'immagine*»[100].

La mitologia antica, sebbene certo in altro modo rispetto a quella tardo-moderna, ci aveva già avvertiti circa il potere distruttivo insito nella passione per l'immagine con il mito di Orfeo, che guardando l'amata Euridice la condanna per sempre agli inferi, e soprattutto con quello intimamente connesso al doppio di Narciso, che muore sedotto dal proprio riflesso – ed è appena il caso di ricordare, in inciso, con Didi-Huberman[101], che l'immagine non si apre, non si svela, né rivela, se non là dove il desiderio si divide, lungo la sua etimologia latina di *desiderium*, tra il lutto, il *pathos* dell'assenza, da una parte, e il bisogno, il *pathos* della vita, dall'altra.

E naturalmente il cinema non ha mancato di render conto

delle conseguenze negative dovute al potere sinistro che dall'effige del divo emana attraverso film classici come, ad esempio, *Sunset Boulevar* (*Viale del tramonto*, 1950) di Billy Wilder, *All About Eve* (*Eva contro Eva*, 1950) di Mankiewicz, *A Star is Born* (*È nata una stella*, 1954) di Cuckor o *What Ever Happened to Baby Jane?* (*Che fine ha fatto Baby Jane?*, 1963) di Aldrich, i quali sono incentrati sul tema del divismo e sono, forse non del tutto per caso, ossessivamente pervasi dalle dinamiche duali legate al doppio e dunque a rapporti speculari tra due personaggi, ai loro giochi delle parti, ai rovesciamenti dei ruoli, alla complementarietà delle psicologie, alla reversibilità degli atti, alla reciprocità dei gesti, in cui tanta parte hanno le scene che si svolgono dinanzi allo specchio.

Al di sotto di quei nessi tra seduzione fredda, tecnologia e tecnica che animano il ragionamento di Baudrillard sul divismo, in effetti possiamo ravvisare un tema che circola sotterraneamente e implicitamente, ma che è destinato a diventare assolutamente centrale nel pensiero ch'egli sviluppa a proposito degli effetti della diffusione di massa della televisione sul cinema e perciò, come vedremo, sul passaggio dallo spettacolo-immagine all'immagine-spettacolo: il tema dell'immagine intesa come specchio che riflette, o come schermo, che nasconde lo spettatore – e d'altronde, *I'll Be Your Mirror* è la formula spesso richiamata da Baudrillard per descrivere l'essenza delle *tèchnai* seduttive.

Lo specchio tra scambio simbolico ed equivalenza

> Nella sala cinematografica, per quanto io sia seduto lontano, incollo il naso, fino a schiacciarlo, allo specchio dello schermo, a quell'"altro" immaginario nel quale mi identifico narcisisticamente.
>
> R. Barthes, *Uscendo dal cinema*

Se riprendiamo il tema dell'uomo, che è il nucleo problematico da cui trae origine il ragionamento di Baudrillard sui tre ordini di simulacri, possiamo facilmente renderci conto di come la contraddizione e il paradosso dell'autenticità implicati dalla drammatizzazione e dalla simulazione esplodano improvvisamente con la riproducibilità tecnica. Nella prima fase della simulazione, infatti, come abbiamo visto, il simulacro dell'uomo è fissato, cristallizzato nell'angelo di stucco; nella seconda, è reso dinamico e operativo con l'automa o il robot; nella terza fase il simulacro dell'uomo è il «modello»[102] dato dallo spettacolo-immagine di se stesso.

Nell'utilizzo da parte di Baudrillard del temine «modello», è facile intravedere una derivazione implicita dalla riflessione di Adorno sulla medesima contraddizione individuata nella transizione dell'originalità verso il «tipo»[103]; e allo stesso modo non è difficile scorgere come la relazione tra autenticità e «modello» sia proposta nei termini dell'estetica marxista innanzitutto come problema dell'alienazione dell'uomo che segue l'impostazione della Scuola di Francoforte e in particolare di Benjamin a proposito sia dell'attore sia dello spettatore cinematografici[104].

Non manca, come abbiamo visto, da parte di Baudrillard, anche un riferimento al problema antropologico e psicoanalitico del doppio che investe storicamente il tema del simulacro umano – da Epicuro e Democrito sino a Foucault e Deleuze[105] – e che la riproducibilità tecnica trasforma in una sorta di miraggio nar-

cisistico dato dalla tecnologia: «qualsiasi riproduzione [dell'uomo] – scrive Baudrillard riprendendo implicitamente McLuhan[106] – implica un maleficio, dal fatto di essere sedotti dalla propria immagine, come Narciso, fino all'assillo del doppio e, chissà, fino all'inversione mortale di questa vasta apparecchiatura tecnica prodotta oggi dall'uomo come propria immagine»[107].

Un'inquietudine, questa, che è stata, sin dalle origini del cinema, soggetta alla riflessione, dapprima, di Pirandello nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* – ripreso poi da Benjamin a proposito della nuova spettacolarizzazione dell'uomo data da un'«immagine speculare [che] può essere staccata da lui» e «trasportata davanti al pubblico»[108] – e, in seguito, di Valéry che nel 1926 scrive: «Mi sono visto al cinema (ripreso durante il matrimonio di Agata). Strana cosa vedersi fantoccio. Aggravamento degli effetti dello specchio. Narciso si muove, cammina, si vede di spalle, si vede come egli non si vede e non poteva immaginarsi. Prende coscienza di tutto un settore legato al Sé indissolubilmente da una massa di legami nascosti, di tutto l'*Altro* che è il supporto dello stesso. Riceve l'invisibile Sé. Da questa visione si è cacciati da Sé e cambiati in Altro. Si giudica – vorrebbe cambiare –. Insopportabile personaggio. Se mediante questo artificio si giungesse a vedersi o a percepire lo spirito in un modo così esteriorizzato e da angolazioni interdette come si percepisce il corpo in atto – quale coscienza ci si farebbe, quale effetto sul sentimento di se stessi?»[109].

Una sorta di prefigurazione degli aggravamenti degli effetti dello specchio dato dal simulacro cinematografico dell'uomo è individuata da Baudrillard nel film *Der Student von Prag* (*Lo studente di Praga*, 1913) di Rye, dove Baldwin (interpretato da Paul Wegener) vende a Scalpinelli la propria immagine riflessa che si stacca dallo specchio, ma il suo doppio comincia a perseguitarlo sino a quando egli gli spara così ferendosi a morte[110]. Da allora, il cinema, attraverso l'uso dello specchio, ha offerto molteplici interpretazioni del tema del simulacro dell'uomo che sono divenute altrettanti *topói* ed ha affrontato il tema dell'alterità declinando, nell'immagine, lo spettacolo vario dell'interiorità – l'inconscio, l'ombra, l'anima, ecc., ma, all'opposto, anche il Super Io, il Sé, l'animus, ecc.–: da *Dr. Jekyll and Mr. Hide* (*Il dottor Jekyll*, 1932) di Mamoulian a *M* (*M il mostro di Düsseldorf*, 1929) di Lang, da *Vertigo*

(*La donna che visse due volte*, 1958) di Hitchcock a *Persona* (1966) o *Såsom i en spegel* (*Come in uno specchio*, 1961) di Bergman sino a *Opening Night* (*La sera della prima*, 1977) di Cassavetes, ecc.[111].

E tuttavia, al di là della prassi interpretativa di matrice psicoanalitica – e nella fattispecie lacaniana – che si potrebbe esercitare su questi o altri tra i più celebri esempi cinematografici dove appare lo specchio, ciò che interessa a Baudrillard è, più in generale, l'assunzione dello specchio come metafora capace di manifestare alcune delle novità introdotte dal simulacro del terzo ordine e nell'estetica e nello statuto tanto dell'immagine quanto dello spettacolo[112].

Nella metafora dello specchio, come abbiamo già anticipato, Baudrillard racchiude il cruciale passaggio, dovuto all'avvento e alla diffusione di massa della televisione, dai simulacri manifesti a quelli occulti e dalla «simulazione calda» a quella «fredda» – una terminologia, quest'ultima, che, quasi superfluo esplicitarlo, richiama indirettamente la riflessione di McLuhan sulle diversità profonde che sussistono tra il "*medium* caldo" e il "*medium* freddo".

Si tratta di una transizione che, come noto, ha conseguenze fondamentali per il cinema e che potremmo tentare di sintetizzare nel ribaltamento dello "spettacolo-immagine" in "immagine-spettacolo", così focalizzando la sostanza teorica ed estetica dei mutamenti che intervengono nel film e che sono legati al progressivo affermarsi di inedite modalità di partecipazione dello spettatore[113].

Della metafora dello specchio, in particolare, Baudrillard investe il supporto fisico che veicola le immagini. Ragionando in termini metaforici, egli ritiene, infatti, che quest'ultimo operi nella fotografia o nel film quasi al pari, per così dire, dello specchio, grazie al riflesso di una luce esterna e crede che agisca, invece, con la televisione o il computer, per effetto di una luce endogena.

In virtù di tale metafora, fotografia e cinema parteciperebbero quindi di quella proprietà dello specchio che, in termini lacaniani[114], consiste nel diventare il luogo della produzione immaginaria del soggetto e di permettergli, proprio grazie alla distinzione tra l'al di qua e l'al di là dello specchio, una proiezione soggettiva sulla scena dell'immaginario; ed è una proiezione da intendersi appunto in senso psicoanalitico come processo psichico dal quale dipende l'effetto catartico e attraverso il quale lo spettatore è por-

tato ad arricchire consapevolmente l'opera del contenuto della propria interiorità.

Sempre nella dimensione metaforica, televisione e immagine di sintesi, invece, al pari di uno «specchio senza amalgama», costituirebbero per Baudrillard il luogo della «sparizione del soggetto» per via di una sorta di sua schermatura appunto dietro lo schermo che andrebbe interamente a vantaggio di un'immagine per così dire senza quinte, senza palco e retropalco e senza altrove, la quale in tal modo fonderebbe il proprio statuto sull'indistinzione tra scena e retroscena, tra reale e immaginario, tra realtà e apparenza, dissimulando la propria operazione di simulazione e rendendola perciò occulta. E anche in questo caso, cogliamo il riferimento al concetto lacaniano di «immagine-schermo», che costituisce un feticcio (Freud aveva introdotto la nozione di «ricordo-schermo») o una sorta di velo, di sipario, di "punto di rimozione" che pone allo studioso una grande questione: «Perché per l'uomo il velo è più prezioso della realtà?»[115].

Infatti, sin dagli anni Ottanta, Baudrillard vede farsi sempre più labile il confine tra realtà e finzione nell'ambito sia della televisione sia del digitale: nel primo caso, in quanto l'immagine si fonda sempre più su di un accostamento indiscriminato e osmotico, a molti livelli e in più forme, delle due opposte dimensioni – come il sorgere del *reality show* dimostrerà di lì a poco –, nel secondo caso, perché l'immagine crea un'inedita illusione realistica costruita *ex nihilo* – come testimonierà più tardi l'avvento della realtà virtuale. Egli è convinto pertanto che tale ambiguità determini un'esperienza dell'immagine e dello spettacolo ancora più intensa, così rafforzando quella tendenza estetica della tarda modernità già evidenziata dalla teoresi di Benjamin sullo shock cinematografico. E tuttavia, se per Benjamin e poi anche per Mc Luhan l'esperienza in questione era di tipo «tattile», per Baudrillard essa decreta appunto quella «sparizione del soggetto» dovuta, potremmo dire, alla sua immersione e fusione quasi totale con l'immagine dalla quale deriva il progressivo predominio del processo inconscio dell'identificazione psicologica e conseguentemente dell'effetto suggestivo[116].

Si inaugura, in tal modo, una duplice ambiguità tra realtà e apparenza che investe l'immagine-spettacolo nel suo rapporto tanto

con il suo "al di qua" – il referente reale e le stesse procedure della simulazione, ecc. – quanto con il suo "al di là" – lo spettatore e il suo mondo concreto.

E, una volta inaugurata questa duplice ambiguità si decreta allo stesso tempo anche un diverso statuto sia per l'immagine sia per lo spettacolo tale da decretare, come abbiamo detto, il passaggio dallo spettacolo-immagine all'immagine-spettacolo e tale da fondare l'immagine-spettacolo e la sua estetica su di un principio che potremmo definire d'*indistinzione*.

Così, dietro lo specchio senza amalgama si compie quell'eclissi di cui abbiamo detto sin dal principio: eclissi dell'apparenza, ma dunque anche eclissi del soggetto.

Se, con lo spettacolo-immagine, quindi, prevale una sollecitazione essoterica all'estroversione del soggetto ancora fondata sul valore estatico e volta a mettere in gioco, in maniera "calda", la sfida, il doppio, la seduzione, la passione, il sogno, ecc.; con l'immagine-spettacolo, predomina una stimolazione all'introversione, al solipsismo psichico "freddo" proprio dei giochi d'alea o di vertigine che, come dice Caillois, sempre più prendono il sopravvento su quelli duali, modificando il piacere ludico allo stesso modo in cui, secondo Baudrillard, si è trasformata profondamente la tradizionale nozione di piacere estetico[117] – essendo queste solo due delle declinazioni possibili di quel «principio di piacere» che è mutato profondamente con l'avvento, nell'epoca moderna, di una nuova nozione di identità.

McLuhan aveva già posto l'equivalenza tra Narciso e la narcosi per significare l'effetto deleterio prodotto dal falso specchio del *medium*; Baudrillard, sulla scia di una riflessione di Querzola[118], intravede il rischio ultimo della *simulazione* "fredda" offerta dallo specchio che via via perde la propria amalgama: quella di smarrire il dualismo che dialettizza simbolicamente il reale e l'immaginario a vantaggio di un'identificazione del soggetto con l'immagine totale e (principio d'*indistinzione*) tale da dissolvere in lui, insieme al principio di realtà, anche quello d'identità, così come accade con il "sentimento oceanico" e la vertigine "fredda" propri delle alterazioni psicotiche da narcotici.

Le conseguenze per il cinema[119] sono, per Baudrillard, di notevole portata: «Adesso che il reale e l'immaginario sono confusi in

una medesima totalità operativa, il fascino estetico è ovunque: è la percezione subliminale (una specie di sesto senso) del trucco, del montaggio, della sceneggiatura, della sovraesposizione della realtà non più attraverso la premeditazione e il distacco dell'arte, ma attraverso la sua elevazione al secondo livello, alla seconda potenza, attraverso l'anticipazione e l'immanenza del codice. Una specie di parodia non deliberata plana su tutto, una specie di simulazione tattica, di gioco indecidibile al quale è inerente il godimento estetico […] dei segni, dei media, dei modelli, dell'atmosfera cieca e brillante dei simulacri»[120].

Così come Baudrillard ha individuato in *Der Student von Prag* un'espressione cinematografica della sua metafora dello specchio, allo stesso modo, per render conto del passaggio storico dallo spettacolo-immagine all'immagine-spettacolo, possiamo rintracciare analoga espressione o suggestione cinematografica in scene esemplari con specchi che appaiono in alcuni film. In *The Circus* (*Il circo*, 1928) di Chaplin, l'esilarante gioco di riflessi che, nel labirinto di specchi di un carrozzone da fiera, Charlot disputa con l'immagine di se stesso e quella del suo inseguitore è interamente basato sulla distinzione tra l'"al di qua" e l'"al di là dello specchio" e sul limite invalicabile tra le due dimensioni: l'"altrove" è non a caso padroneggiato da Charlot come pura apparenza e utilizzato come trappola dei sensi del suo inseguitore, quasi alla stessa stregua di un *trompe-l'œil*. In *Orphée* (*Orfeo*, 1950) di Cocteau, l'"al di là" dello specchio rimane un "altrove", anzi, è poeticamente designato come «Zone» e appare quale universo immateriale, immaginario, opposto a quello fenomenico, ma penetrato dai personaggi superando, in maniera suggestiva, la superficie liquida e non più riflettente dello specchio, che diviene simbolicamente una soglia. È forse con *Persona* di Bergman che la confusione tra il mondo vero e quello apparente – tra il reale e l'immaginario intesi nell'accezione psicoanalitica adottata nel film anche a proposito del tema dell'identità –, viene espressa ponendo lo spettatore nell'impossibilità di distinguere tra le immagini che sono dovute a riprese dirette dell'uno o dell'altro personaggio e quelle che invece derivano dal loro riflesso nello specchio. Infine con *Paris, Texas* (Id., 1984) Wenders assume lo «specchio senza amalgama» nella nota scena dove il protagonista vede senza poter essere visto l'ex

moglie prostituirsi in un *peep-show*, e mostra le dinamiche e gli effetti psicologici che risultano dalla disimmetria e dalla sovrapposizione del mondo vero e di quello apparente, dell'immaginario e del "principio di realtà".

La metafora dello specchio senza amalgama, proposta da Baudrillard, trova in quest'opera di Wenders un'efficace espressione cinematografica in quanto, con il riferimento esplicito al voyeurismo, permette di riflettere sulle conseguenze estetiche e anche etiche sottese all'immagine-spettacolo. In *L'essere e il nulla* Sartre aveva già affrontato il tema del voyeurismo, soffermandosi sul potere alienante e nullificante insito nello sguardo del voyeur[121]. L'immagine-spettacolo in qualche modo rafforza tale potere, in quanto propone allo spettatore di vedere il mondo come se egli stesso fosse assente, scomparso; e scomparso appunto dietro uno specchio senza amalgama, uno schermo, che non può che fargli da schermatura, predisponendolo così a quella indifferenza indispensabile per riuscire a guardare il mondo come se esso non lo riguardasse. Non a caso, per Baudrillard, il simulacro freddo, presuppone certo un'identificazione totale, ma al livello delle sensazioni e delle emozioni meno profonde e perciò predispone allo stesso tempo lo spettatore alla freddezza e anche all'abolizione di ogni *transfert* o *controtransfert*: stando dietro lo schermo o lo specchio senza amalgama, «vediamo il mondo, ma lui non ci vede, non ci guarda – ora, le cose si vedono solo se ci guardano. Lo schermo fa schermo a qualsiasi rapporto duale (a ogni possibilità di "risposta")»[122]. E non a caso, egli ravvisa, reciprocamente, il potere nullificante che il simulacro freddo esercita nei confronti dello spettatore, privandolo della propria soggettività e umanità.

È ciò che rileva anche Didi-Huberman assumendo il Minimalismo come espressione esemplare di questa tendenza dell'estetica contemporanea che parrebbe voler negare ogni investimento soggettivo nell'opera, ogni illusione, ogni apparenza e che, innalzando la *disillusione* a criterio di oggettività parrebbe non avvedersi, o non vedere, che ciò che guardiamo ci riguarda sempre e sempre ci guarda, come allo specchio[123]. Nonostante ciò, persino dinanzi a un'opera minimalista, come sostiene Didi-Huberman, «non c'è da scegliere *tra* ciò che vediamo e ciò che ci riguarda. Non bisogna occuparsi del *tra*. Bisogna solo tentare di dialettizzare, cioè pensare

l'oscillazione contraddittoria a partire dal suo punto centrale, che è il suo punto di inquietudine, di sospensione, di intermezzo. […] Il momento in cui ciò che vediamo comincia appena a essere toccato da ciò che ci riguarda – un momento che non impone né l'eccesso di significato né l'assenza cinica di significato. Il momento in cui si apre l'antro scavato da ciò che ci riguarda in ciò che noi vediamo»[124].

In effetti, quella disillusione che accomuna il Minimalismo alle altre "estetiche dell'oggettività" si rivela paradossalmente anch'essa un'illusione, quella che possa esistere un'oggettività data da un occhio senza soggetto, neutrale, appunto "freddo", secondo una posizione che ignora la lezione della Gestalttheorie ma anche quella della fenomenologia di Merleau-Ponty sull'atto percettivo come atto del pensiero e del sentimento[125]. In tal senso, quindi, l'"estetica dell'oggettività", come sostiene Didi-Huberman, pare fondarsi su di una serie di «controversioni, ingenue nella loro radicalità, dell'ingenuità del sogno surrealista di un occhio allo stato selvaggio»[126].

E tuttavia, se il Surrealismo – su cui torneremo – poteva recuperare ancora la «padronanza simbolica»[127] dell'illusione del mondo e, attraverso la *reversibilità* dello *scambio simbolico*, poteva dialettizzare, evitando in tal modo di confondere, il mondo vero con quello apparente, il reale con l'immaginario, l'"al di qua" con l'"al di là" del simulacro manifesto dato dallo spettacolo-immagine; il Minimalismo e, più in generale, la tendenza estetica che caratterizza più tardi l'immagine-spettacolo tende a ridurre le differenze tra le opposte dimensioni sino quasi a confonderle, decretando la loro *equivalenza*, come afferma la formula tautologica con cui Judd descrive le sue opere: «what you see is what you see».

Questa tendenza estetica, nella quale si inserisce appunto la simulazione fredda od occulta, secondo Baudrillard «inizia dal principio che il segno e il reale debbano essere equivalenti. La simulazione [manifesta], al contrario, comincia proprio dall'utopia di questo principio di equivalenza, dalla negazione integrale del segno come valore, dal segno come inversione e sentenza di morte di ogni referenza»[128]. In tal modo, egli chiama in causa quel principio di *equivalenza* che, ne *Lo scambio simbolico e la morte*, sotto l'ascendenza di Marx[129], Mauss[130] e Bataille[131], considera come fon-

damento peculiare dell'organizzazione sociale e culturale moderna e contemporanea e perciò come elemento antitetico allo scambio simbolico che un tempo era forma d'organizzazione, appunto sociale e culturale, fondata sul principio della *reversibilità* «del dono nel contro-dono, del tempo nel ciclo, della produzione nella distruzione, della vita nella morte, reversibilità di ogni termine e valore e legge»[132]. Certamente in questa concezione è possibile rintracciare anche l'eredità del pensiero di Blanchot[133] il quale, applicando il principio di reciprocità alla dialettica tra l'immagine e l'osservatore, giunge all'idea di una «doppia versione» dell'immaginario che è stata in seguito ripresa da Lacan nel distinguere tra immaginario e irreale[134]. Non a caso, Baudrillard seguendo questa linea, sostiene negli stessi anni che «il simbolico non è un concetto, né una un'istanza o una categoria, né una "struttura", ma un atto di scambio e un rapporto sociale che mette fine al reale e risolve il reale, e allo stesso tempo l'opposizione tra il reale e l'immaginario. […] Il simbolico è ciò che mette fine a questo codice della disgiunzione e ai suoi termini separati. Esso è l'utopia che mette fine alle topica del reale e del non-reale. Nell'operazione simbolica, i due termini perdono il loro principio di realtà. Perché questo principio di realtà non è mai che l'*immaginario* dell'altro termine»[135].

L'equivalenza che soggiace all'estetica della simulazione fredda inizia ad affermarsi *grosso modo*, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, accompagnata da quella che, ne *L'industria culturale*, Morin definì come «crisi della felicità»[136] e che Baudrillard indicherà poi come era della «disillusione» e della perdita dell'immaginario[137] – «La definizione stessa del reale è: *ciò di cui è impossibile fare una riproduzione equivalente*», dichiara icastico ne *Lo scambio simbolico e la morte* contro le coeve tendenze estetiche del realismo[138].

In questo periodo, l'immagine-spettacolo è caratterizzata dall'ostentazione di una sorta di oggettività dell'opera, dal tentativo di eliminare ogni *illusione* e dall'imposizione di oggetti e di fatti quanto più possibili evidenti, ossia privi di quelle «riserve», di quel «ritrarsi» di cui poteva ancora parlare Heidegger interrogandosi sul senso dell'opera d'arte tradizionale[139].

Se, da una parte, questa tendenza estetica della contempora-

neità sorge da una comunanza o, se non altro, da un'affinità d'impostazione etica, ideologica e filosofica; dall'altra parte, divergenze palesi e sfumature anche rilevanti d'intenti e di risultati contraddistinguono le diverse correnti e la varietà degli orientamenti interni a questo stesso alveo estetico.

L'École du Regard e il Minimalismo avversano ogni tipo di antropocentrismo e di antropomorfismo, contestando qualsiasi forma di soggettività sia dell'autore sia del destinatario dell'opera e convergono entrambi verso lo sviluppo di un'arte la cui creatività e le cui norme espressive e interpretative operano per così dire "per contrasto" rispetto all'estetica classica e moderna, chiamando a sé, quindi, definizioni antagonistiche come antimpressionismo, antiespressionismo, antipsicologismo, ecc. Lo notiamo, ad esempio, in *L'année dernière à Marienbad* (*L'anno scorso a Marienbad*, 1961) dove Robbe-Grillet utilizza lo strumento cinematografico come supporto di una descrizione "obiettiva" e fenomenologica sia dell'interiorità sia del mondo esterno. Nelle opere degli autori dell'École du Régard, in effetti, nota Baudrillard, vigono proprio questi criteri: «non c'è più apparizione, ma comparizione dell'oggetto, interrogatorio accanito dei suoi sparsi frammenti, […] immanenza successiva sotto l'istanza poliziesca dello sguardo. Questa microscopia "oggettiva" suscita una vertigine di realtà, vertigine di morte ai confini della rappresentazione per la rappresentazione. Finite le vecchie illusioni di rilievo, prospettiva e di profondità (spaziali e psicologiche) legate alla percezione dell'oggetto: è tutta l'ottica, la scopica diventata operativa alla superficie delle cose in cui si può facilmente scoprire l'impresa incosciente di non essere più visti»[140].

È questa un'impostazione certo non del tutto condivisa e che investe, infatti, solo le punte estremiste – come ad esempio il Cinéma Vérité – dei movimenti cinematografici collocati tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Settanta, trovando un riscontro solo parziale nella Nouvelle Vague.

La teoresi di Bazin[141] ne costituisce ampia e profonda testimonianza, in quanto viene non a caso formulata a partire dall'assioma dell'*illusione* di realtà del film, anche documentaristico[142], e di una coesistenza nel cinema di due diverse predisposizioni nei confronti del reale – una votata alla «rappresentazione», l'altra,

alla «rivelazione» –, le quali possono essere disgiunte solo grazie a ciò che egli definisce come una «semplificazione critica»[143]. Non solo, ma ci è ben noto che la prescrizione a limitare e, in certi casi a proibire il montaggio in quanto elemento che «mantiene lo spettacolo nella sua necessaria irrealtà»[144], non va a esclusivo vantaggio della «rivelazione» del reale offerta dalla profondità di campo; quest'ultima, infatti, «non rinuncia al montaggio – come potrebbe farlo senza tornare a un balbettio primitivo? – ma lo integra alla propria plasticità»[145]. E ricordiamo, inoltre, la preoccupazione di Bazin nel favorire, tramite l'indeterminazione e l'ambiguità che derivano dal pianosequenza e dalla profondità di campo, un coinvolgimento intenso, appunto "caldo", dello spettatore nel film e tale da risultare affine all'*esperienza* del reale – preoccupazione, questa, che, tra le molte influenze, ci sembra denunciare maggiormente quella della fenomenologia.

Nonostante tutto ciò, ci sembra che nella teoria di Bazin, proprio a partire dall'idea di una «rivelazione» del reale, pur colto nella sua ambiguità, ma eludendo la nozione di apparenza, vi siano margini per coltivare, in qualche modo, quell'«errore» che Nietzsche vedeva all'origine della metafisica occidentale e che, riproposto nell'epoca della riproducibilità tecnica e del simulacro a proposito del cinema, sembrerebbe determinare per Baudrillard ciò che abbiamo definito come "eclisse" dell'apparenza.

Certo, dalla teoresi di Bazin sul cinema possiamo desumere una concezione dell'immagine e dello spettacolo, che pur senza richiamarsi mai, nemmeno implicitamente al simulacro o alla simulazione, pare inavvertitamente assumerne l'essenza nel processo attraverso cui elabora le novità del mezzo fotografico e cinematografico. In tal senso, non ci sorprende affatto che Bazin, come Baudrillard, assimili il *trompe-l'œil* alla fotografia e al cinema e sostenga che «il "realismo" [della pittura] impressionista, sotto i suoi alibi scientifici, è all'opposto del *trompe-l'œil*»[146]. Né ci sorprende ch'egli contrapponga il principio di rassomiglianza, proprio dell'estetica tradizionale, a quello di «identità del modello» che, come abbiamo visto, anche per Baudrillard caratterizza la riproducibilità tecnica: «L'immagine meccanica – scrive Bazin nel celebre saggio *Ontologia dell'immagine cinematografica* –, opponendo alla pittura una concorrenza che raggiungeva, al di là della ras-

somiglianza, l'identità del modello, la costringeva a convertirsi»[147].

I presupposti estetici della sua teoresi sul realismo cinematografico, superando la nozione di *mimesis*, ci appaiono perciò lontani da quelli che soggiacevano al realismo delle arti figurative del passato – perciò le posizioni di Bazin ci sembrano per certi versi affini a quelle espresse nell'estetica di Heidegger sull'arte come porsi in opera della verità seppur non come «svelamento», ma come dinamica tra «nascondimento» e «non-nascondimento»[148].

E tuttavia, ci sembra di poter vedere già in opera quel principio d'*indistinzione* caratteristico della simulazione fredda, nel primato che Bazin assegna al rapporto con il mondo mediato dal cinema su quello privo di mediazione: «la fotografia [e in seguito anche il cinema] ci permette di ammirare nella sua riproduzione l'originale che i nostri occhi non sarebbero stati in grado di amare»[149].

Ne troviamo conferma in molti passi degli scritti di Bazin e, in particolare, proprio in quelli dedicati alla profondità di campo che, lungi dal condurre alla nozione di apparenza attraverso quella di ambiguità, parrebbe avallare l'idea di un realismo inedito, in quanto fondato sulla superiorità dell'esperienza estetica rispetto a quella fenomenologica.

«La profondità di campo – scrive Bazin in *Evoluzione del "découpage" cinematografico dopo il parlato* – pone lo spettatore in un rapporto con l'immagine più vicino a quello che egli ha con la realtà. È dunque giusto dire che, indipendentemente dal contenuto stesso dell'immagine, la sua natura è più realistica»[150].

L'enunciazione di un simile assioma, che postula per lo spettatore un'immagine per così dire più reale della realtà stessa, va oltre l'idea condivisa con Kracauer che «il cinema è veramente tale quando registra e rivela la realtà fisica»[151] e allo stesso modo supera il principio di equivalenza tra l'immagine e il "reale". L'enunciazione di Bazin costituisce piuttosto uno dei presupposti dell'insorgenza dell'*iperrealismo*, ossia di una nuova tendenza estetica.

Si tratta di un'enunciazione che, non a caso risale al periodo compreso tra il 1950 e il 1955, ossia al momento in cui la televisione inizia a diffondersi presso un vasto pubblico.

Come Meyrowitz ha visto intervenire, con l'avvento della televisione, quel sostanziale mutamento della sensibilità e della percezione del mondo capace di indurre un'intera generazione –

appunto la prima cresciuta con la tv – alla rivolta contro il mondo dei padri[152]; così possiamo intravedere nel medesimo avvento televisivo le ragioni forti dell'affermarsi coevo di movimenti estetici quali appunto, la Nouvelle Vague, il Cinéma Vérité e il correlato insieme di orientamenti cinematografici affini, ma anche il Minimalismo e l'École du Regard, tutti allo stesso modo votati a intraprendere un'autentica "rivolta della vista".

Un'ipotesi di cui possiamo trovare conferma in ambito cinematografico nei manifesti teorici della Nouvelle Vague e del Cinéma Vérité, dove, ad esempio, Comolli indica la televisione come modello per il cinema in quanto capace di imporre allo spettatore un nuovo atteggiamento verso le immagini e cioè quel distacco freddo utile a meglio coglierne l'inedito registro realistico e "oggettivo", così individuando un primato della nuova esperienza estetica: «il cinéma-vérité – scrive appunto Comolli –, l'inchiesta filmata, la testimonianza, l'intervista di cui i grandi cineasti di ieri sono stati quasi tutti i precursori e che hanno influenzato, direttamente o non, quelli di oggi, sono la migliore dimostrazione di questo bisogno di chiarezza, di quest'atto di coscienza, necessari oggi al nuovo cinema come al nuovo spettatore. Il grande utilizzo fatto dalla televisione dei metodi da cinéma-vérité non è fortuito: il piccolo schermo è anche l'unico che dà spesso su una "sala" chiara; d'altra parte, rivedere in televisione i capolavori del cinema lo conferma: se non siamo fanatici della sala oscura e se non ci ingegniamo a ricreare più o meno felicemente le condizioni di visione delle sale cinematografiche, se dunque rivediamo questi film in una mezza luce propizia all'attenzione, credo che li vediamo meglio e con occhi diversi che nelle sale»[153].

Il principio d'indistinzione tra mondo vero e apparente che, soprattutto dall'avvento della televisione, domina l'immagine-spettacolo ha già condotto a un superamento di procedure e categorie del pensiero ormai insoddisfacenti come quel "principio di realtà" che secondo la psicoanalisi è sotteso all'"esame di realtà" e alla netta distinzione tra reale e immaginario.

Esempi tratti dalla cinematografia di quegli anni non mancano, ci limitiamo perciò a ricordare come già un precursore della Nouvelle Vague quale Moullet, parlando del suo *Brigitte et Brigitte*, dicesse: «È un film dove si entra per trovare la realtà, da dove si

esce per perdere il distacco e ritornare nella finzione della strada».

Ci basti, inoltre, tra i moltissimi riferimenti possibili, soffermarci sull'impegno di Truffaut per vincere il limite netto tra reale e immaginario dell'immagine e sulla sua tensione a superare, attraverso l'immagine e *nell'*immagine, il "principio di realtà" – e forse anche in questo senso può essere colto un altro dei temi forti della sua poetica: quello dell'infanzia.

Al di là del falso problema dell'autobiografismo, i film di Truffaut pongono il vero problema del confronto tra esperienza dell'immagine ed esperienza di vita[154].

Abbiamo già fatto riferimento a *La nuit américaine*; ma crediamo che la "rivolta della vista" si attui sin dal principio nel cinema di Truffaut, e in maniera assai più sottile ed estrema che non in quel film, dal momento che, attraverso il mezzo cinematografico, egli di continuo investe allo stesso modo non solo l'immagine tecnologicamente prodotta, ma persino quella delle arti figurative del passato, così sottoponendola al medesimo ripensamento dei principi dell'estetica tradizionale determinato dall'avvento di quella tardo-moderna e contemporanea – senza dire della citazione e dell'intertestualità che caratterizza il cinema contemporaneo da questo momento in avanti[155].

Accade, ad esempio, nell'*Amour en fuite* (*L'Amore fugge*, 1979), dove Antoine si innamora di una donna che ha visto solo in fotografia, oppure in *Domicile conjugal* (*Non drammatizziamo è solo una questione corna*, 1970) dove Christine pone fine alla relazione col marito sostituendone il ritratto con quello di Nureev, e così pure in *Jules e Jim* (1962), dal momento che l'interesse dei due amici per Catherine sorge a causa della sua somiglianza con una figura arcaica, quella di «un viso di donna rozzamente scolpito che esprimeva un sorriso che li colpì». Tuttavia, forse, la «traccia più intrigante» e più significativa del valore "vitale" dell'immagine, nel cinema di Truffaut, è forse quella de *Le mariée était en noir* (*La sposa in nero*, 1967), dove Julie, sfogliando le illustrazioni che il pittore Fergus sta creando per il libro *Diana cacciatrice* di Klossowski, ne trova una stranamente somigliante a se stessa. Ed è intrigante per il rimando implicito che cogliamo alla filosofia del simulacro di Klossowski; rimando che, non a caso, esplicita l'idea di un'immagine capace di giocare a tal punto col reale da sostituirvisi e da

costituirne il simulacro – come di fatto accadeva ne l'*Amore fugge* o in *Jules e Jim* o in *Non drammatizziamo*… Non solo, ma Truffaut affida all'immagine fotografica e cinematografica quel potere di «rivelazione» del reale al quale il suo maestro Bazin e più in generale il cinema di quegli anni assegnavano il mandato di inaugurare una nuova esperienza dell'immagine, quasi superiore a quella del reale stesso. La fotografia di Pierre e Nicole determina infatti il finale drammatico de *La peau douce* (*Calda amante,* 1964); un'altra fotografia, quella di Bernard e Matilde, svela il passato al marito di quest'ultima nella *La femme d'à côté* (*Signora della porta accanto,* 1981); infine, in *La dernier métro* (*Ultimo metrò*, 1980) l'arretrare della macchina da presa, dunque la profondità di campo, come voleva Bazin, «rivela» la realtà addirittura superando la finzione della vita, e lo fa naturalmente nel segno di ciò che Baudrillard definisce come «disillusione».

Qui non si tratta più di quel mezzogiorno in cui Nietzsche vedeva culminare la storia del «mondo vero diventato favola», si tratta, piuttosto, di quell'eclissi dell'apparenza fondata su una sorta di indifferenza profonda al principio di realtà.

È qui che il cinema, nel *simulare* in maniera "fredda" il reale, innalzandosi a *simulacro* appunto "freddo" del reale stesso, mostra come il cinema non solo abbia abbandonato il "principio di realtà", ma abbia intrapreso un percorso estetico che conduce dal realismo all'iperrealismo.

Nonostante l'apparente novità posta dall'iperrealismo, se consideriamo il simulacro freddo, come fa Baudrillard, in una prospettiva filosofica più ampia che riprende il paradigma del «rispecchiamento» dell'estetica di Lukács[156], ci rendiamo conto che esso è destinato a ricondurci, seppur per altra strada, alla metafora dello specchio riflettente – altro *détournement* operato da Baudrillard.

Se si può dire, infatti, come è stato da più parti detto anche nella contemporaneità, che l'immagine o lo spettacolo sono come uno specchio, lo si può a condizione di fare riferimento alla doppia *illusione* ch'essi ci rimandano e che per Baudrillard rispecchia «quella di una realtà oggettiva del mondo e quella di una realtà soggettiva del soggetto, che si riflettono nel medesimo specchio e si confondono nel medesimo movimento fondatore della nostra metafisica»[157].

Anche di questo, ci aveva già avvertiti Nietzsche: «Se cerchiamo di considerare lo specchio in sé, finiamo per scoprire su di esso nient'altro che le cose. Se vogliamo cogliere le cose, ritorniamo in definitiva nient'altro che allo specchio. Questa è la più universale storia della conoscenza».

Invece di opporre l'estetica del realismo o dell'iperrealismo alle altre estetiche, ricadendo in uno dei luoghi comuni della storia degli stili, Baudrillard tenta di ampliare la prospettiva dalla quale osserva lo spettacolo e l'immagine nella contemporaneità, rendendo conto di come esse abbiano percorso un transito obbligato: dalla complicità di fotografia e cinema con l'*illusione* dell'apparenza del mondo all'illusione della realtà del mondo, ossia alla *disillusione*, così ripercorrendo appunto la «storia universale della conoscenza».

Un transito che, vagando dall'*illusione* del soggetto a quella dell'oggetto, come nell'anello di Moebius, non fa altro che riflettere in maniera speculare la storia della filosofia e il suo approdo, con Nietzsche, a un punto suggestivamente espresso da Lichtenberg: «la questione se le cose esistano realmente al di fuori di noi e siano come le vediamo è completamente priva di senso. Sarebbe altrettanto assurdo chiedersi se il blu è realmente blu, oggettivamente blu. […] E non c'è nulla che riveli in modo più luminoso la superiorità dello spirito dell'uomo quanto il fatto che egli abbia saputo smascherare la natura nel punto preciso in cui essa voleva prendersi gioco di lui». Ma la filosofia, scrive Baudrillard proseguendo il ragionamento di Lichtenberg, «si ferma qui, alla definitiva constatazione del carattere illusorio del mondo, cioè a quel punto, a quell'oggetto, a quel qualcosa di cui non c'è più niente da dire»[158].

Ed è un punto in cui paiono coincidere la filosofia e l'estetica nella tarda modernità e nella contemporaneità, nel segno del nichilismo e della «disillusione».

Un approdo, questo, che, ad esempio, Godard ha messo simbolicamente in luce con il suo "schermo bianco". E un approdo, inoltre, di cui prende atto il fotografo di Cortázar e di Antonioni in *Blow up* (1967), posto dinanzi all'impossibilità di comprendere e «rivelare» il mondo grazie alla fotografia; la stessa impossibilità che Antonioni fa esperire nella scena finale del film allo spettatore, dinanzi alla "partita di tennis". Analoga impossibilità, analoga presa d'atto anche per lo spettatore di *Professione reporter*

(1975), che Antonioni accompagna fino alla fine del film verso la sconfessione di ogni fede nel potenziale di «rivelazione» del cinema e che appare costretto ad arrendersi a un universo dell'oggettività dove le cose sembrano prevalere sugli oggetti, secondo una disillusione radicale, senza appello.

Si tratta quindi di un approdo, quello a cui conducono Godard, Antonioni o altri, che chiama in causa il problema gnoseologico – e anche etico: la "volontà di vedere" – posto con forza nella contemporaneità sia dal realismo sia dall'iperrealismo dell'immagine e dello spettacolo: quale "valore critico" entrambi possono vantare allorquando ogni "teoria del riflesso" – ogni forma di illusione – viene respinta sul piano filosofico ed estetico come falso problema e come circolo vizioso?

In questa paradossale situazione consiste, per Baudrillard, l'ironica funzione della tecnologia, che sembra mostrarci di aver assunto in sé stessa «tutta l'illusione che ci ha fatto perdere, e che la contropartita della perdita dell'illusione sia l'apparizione di un'ironia oggettiva di questo mondo. L'ironia come forma universale della disillusione, ma anche dello stratagemma con cui il mondo si nasconde dietro l'illusione radicale della tecnica»[159].

Dialettica, tautologia e alterità dell'immagine

La contesa tra l'al di qua e l'al di là dell'immagine-spettacolo, il duello tra queste due dimensioni e ciò ch'esse implicano, costituisce la sfida ch'esse lanciano all'osservatore ed è fondamento della dialettica dell'immagine. Una concezione, questa, che accomuna Baudrillard ad Aby Warburg e, ancora, Walter Benjamin[160]. «L'immagine dialettica», dice Didi-Huberman riprendendo appunto Warburg e Benjamin, non compie alcuna sintesi, ma mette in gioco costantemente la contraddizione, «la espone in ogni istante, la fa vibrare, la drammatizza. Non fornisce un concetto che dovrebbe sintetizzare, smussandoli, gli aspetti più o meno contraddittori […]. Cerca soltanto, ma si tratta di una modestia piuttosto ambiziosa, di rendere conto di una dimensione "verbale", cioè agente, dinamica, che *travaglia* l'immagine»[161]. E la travaglia proprio perché perennemente voluta e cercata dall'osservatore, per via del suo retaggio culturale dominato dal *logos*, e tuttavia impossibile da raggiungere per la tirannia totalizzante esercitata dal *mýthos* su ogni immagine. Una dimensione "verbale", questa, che per Baudrillard può assurgere a discriminante estetica nell'arte figurativa tardo-moderna e contemporanea affidata alla tecnologia. Dimensione verbale, dunque, che viene disattesa dall'immagine simbolica e dialettica, e che viene accolta, invece, da un'immagine che si può dire «tautologica» – per riprendere ancora una definizione di Didi-Huberman, autore che pare avere non poche affinità con Baudrillard –, per via della sua ostentata matrice linguistica e della sua presunzione di affermare il vero rappresentando il reale – «solo le frasi tautologiche sono perfettamente vere», ci ricorda Canetti.

Dopo la lezione di Magritte (e Foucault), ma se vogliamo, di Kandinskij, Klee, Malevič, Klein, ecc., insomma di tutta quell'arte figurativa tardo-moderna e contemporanea secondo la quale «dipingere non è affermare», anche l'immagine tecnologica, secondo Baudrillard, è obbligata a spingersi ancora oltre; essa deve necessariamente affrancarsi dalla vecchia equivalenza tra affermazione e somiglianza, rompendo in tal modo i legami tra di esse, stabi-

lendo la loro ineguaglianza e conservando, delle due, quella che deriva dalla pittura per escludere ciò che è più vicino al discorso. Certo, l'immagine fotografica e cinematografica, saranno sempre e inevitabilmente immagini-spettacolo legate al reale: Foucault definirebbe le immagini «del Medesimo»[162]; e, tuttavia, esse sono costrette dal loro stesso profondo vincolo nei confronti della realtà a emanciparsi dalla similitudine e dal «Come se».

È d'altronde questa, come sappiamo, la via principale intrapresa dall'arte nella tarda modernità. Una strada che, Baudrillard, d'accordo con Foucault, vede sfociare nella provocatoria e definitiva dissacrazione operata da Warhol, grazie alla quale «l'immagine, con il nome che porta, [è] disidentificata dalla similitudine indefinitamente trasferita lungo una serie. Campbell, Campbell, Campbell»[163]. «Questo è Warhol – dice Baudrillard quasi in una continuazione del discorso di Foucault – e la sua ipostasi seriale dell'immagine, della forma pura e vuota dell'immagine, la sua serie di icone estatica e insignificante. […] Duchamp, Dada, i surrealisti e tutti coloro che si sono dati da fare per decostruire la rappresentazione e per far esplodere l'opera d'arte, fanno ancora parte di un'avanguardia e, in un modo o nell'altro, rientrano nell'ambito di un'utopia critica»[164]. Ciò vale per tutte le operazioni messe in atto in questa direzione: dall'estetizzazione del portabottiglie e perciò di tutta la realtà quotidiana a opera appunto di Duchamp, alla lirica del prodotto di massa inaugurata dalla Pop Art, sia esso un pop-corn, un fumetto o Marilyn Monroe, sino alla demistificazione dell'oggetto propria dei minimalisti o dei simulazionisti di New York, «i quali hanno preso talmente il simulacro e la simulazione come riferimento da gestire la pittura solo come una macchina del simulacro, un puro riferimento a se stessa»[165].

Nella cosiddetta resurrezione post-moderna – che per Russell Connor coincide con «il ratto dell'arte moderna» attuato ludicamente col simulazionismo e il citazionismo ai danni dell'intera storia artistica (giustapponendo, ad esempio, nella stessa opera il nudo del *Déjeuner sur l'erbe* con il *Joueur des cartes* di Cézanne) – e nella sua apparente rinascita di vigore e di creatività, accade che lo *humor*, l'ironia di ciò che vorrebbe essere un divertito e divertente gioco di *remake* e ricicliaggio iconico diviene, al contrario, per Baudrillard, «l'ironia del pentimento e del risentimento nei

confronti della propria cultura». È l'«elaborazione del lutto dell'immagine e dell'immaginario, l'elaborazione per la maggior parte del tempo fallita, del lutto estetico»[166]; è la celebrazione della morte dell'arte già profetizzata da Hegel[167]; una sorta di rituale funebre dell'estetica classica, una «sua decostruzione interminabile, in cui la pittura non cessa di guardarsi morire nei frantumi dello specchio, salvo poi far bricolage con le proprie spoglie, dipendendo sempre, ma in negativo, dalla significazione perduta; sempre, in difetto, da un'immagine o da una storia»[168].

L'uccisione consapevole dell'arte e della sua storia, e allo stesso tempo, del referente dell'immagine, trova, secondo Baudrillard, il suo *akmé* estetico e «transestetico» in Warhol. Ogni film di Warhol, in effetti, costituisce una provocazione e una sollecitazione a interrogarsi sulla simulazione, dai film muti, antecedenti il dicembre 1964, come, ad esempio, *Sleep* (*Id.*, 1963)[169] sino a quelli sonori, come *Vinyl* (*Id.*, 1965). La simulazione, posta in rapporto dialettico con la recitazione e l'improvvisazione dei *performer*, con la messa in scena e la casualità, con una drammaturgia chiusa e nello stesso tempo aperta all'evenemenziale, è una costante chiamata in causa dalla *perfomance* dell'atto stesso del filmare. Non a caso, mentre nel «ratto dell'arte moderna» la tecnologia attraverso cui si rielabora l'immagine-spettacolo (altrui) tenta invano di mantenere viva l'illusione dell'estetica classica, nel prodotto di Warhol, al contrario, la tecnologia è svelata, persino ostentata come illusione essa stessa, e illusione interamente d'ordine tecnologico e perciò non solo diversa, ma persino opposta a quella dell'arte tradizionale. Si tratta di una sorta di enfasi della riproducibilità tecnica che, secondo Baudrillard, si esprime in una serialità dalla «potenza contagiosa», in un «potenziamento del segno artificiale» o appunto «macchinale», il quale assume un nitore indifferentemente diffuso e un'evidenza allucinatoria, quasi un'apatia "an-estetica" diffusa dall'autore all'oggetto e all'osservatore. La «macchinalità» dell'immagine, quindi, appunto ostentata e presente in qualità di *medium* e allo stesso tempo di segno, agisce, per così dire, come una sorta di narcosi: mentre decreta la morte del reale e del referente, mantiene salva l'*illusione* estetica e l'apparenza del mondo: «Una macchina – scrive a tale proposito Baudrillard – dovrebbe essere infelice perché perfettamente alienata. Warhol

no: egli inventa la felicità della macchina, quella di rendere il mondo ancora più illusorio di prima. È proprio questo, infatti, il destino di tutte le nostre tecniche: rendere il mondo ancora più illusorio»[170]. Ed è proprio in una simile concezione della tecnologia che, ci sembra di poter dire, Warhol sembra realizzare quello «snobismo poststorico» e senza appello di cui ha parlato Alexandre Kojève.

Ogni immagine-spettacolo di Warhol, anche quella cinematografica, è perciò volutamente insignificante e allo stesso tempo assoluta nel suo valore che non è trascendente, quanto, invece, immanente. E immanente non tanto nell'accezione intesa da Deleuze a proposito dei film di Warhol e legata alla quotidianità e alle sue manifestazioni fenomeniche e fisiologiche colte "sul vivo" in opere come *Sleep* o *Eat* (*Id.*, 1965)[171]; immanente, piuttosto, in quanto immagine tecnologica autoreferenziale, autosufficiente, autonoma come «tutto ciò che si duplica in se stesso, fosse pure la realtà quotidiana e banale e che cade allo stesso tempo sotto il segno dell'arte e diventa estetico»[172].

L'indistinzione tra significazione e insignificanza, l'indifferenza dell'immagine tecnologica nei confronti del suo referente è considerata da Baudrillard, come abbiamo detto, lo stato ultimo del simulacro, l'estenuazione massima della dialettica del simbolico attuata tramite la trasformazione del referente stesso in «feticcio dall'alterità assoluta», in «simulacro incondizionato». Si introduce così l'alterità radicale dell'immagine rispetto al suo referente tale da elidere la riproduzione mimetica, in quanto «ciò che definisce l'alterità non è il fatto che i due termini non siano identificabili, ma che non siano contrapponibili l'uno all'altro. L'alterità non appartiene all'ambito delle cose comparabili. Essa non è permutabile secondo un'equivalenza generale, non è negoziabile, e tuttavia circola nella forma della complicità e della relazione duale»[173].

È questo stadio estremo del simulacro, che, *sic et simpliciter* annienta e supera il problema del referente, decretando «l'indifferenza radicale dell'immagine nei confronti del mondo. È questo il segreto dell'immagine, della sua radicalità superficiale e della sua innocenza materiale, questa capacità di rifrangere ogni interpretazione nel vuoto»[174].

Quindi l'immagine e la tecnologia, con Warhol, non solo sov-

vertono l'illusione su cui si fondava l'estetica classica, trasformandola in «disillusione», per usare l'espressione di Baudrillard, e disillusione eccentricamente felice; non solo convertono il principio rappresentativo della somiglianza, ossia di quel «Medesimo» proprio dell'arte tradizionale, in principio di alterità; ma, proprio attraverso simili procedure, abbandonano definitivamente il *logos* e forse, nella loro ostentata neutralità «macchinale», nella loro esibita indifferenza, nella loro asettica anestesia del sentire, pongono da parte, in qualche modo, anche il *mýthos*, collocandosi così oltre l'estetica propriamente detta e inaugurando, consapevolmente e provocatoriamente, l'epoca della «transestetica» – è appena il caso qui di ricordare che l'origine remota della parola "estetica" risale al greco *aisthētes*, "che sente, percepisce".

Se, dopo Warhol, appunto l'arte si trova al di là della sua propria fine, tanto da apparire ormai parte di un passato ben più remoto di quello in cui la vedeva situarsi Hegel, occorre allora chiedersi, secondo Baudrillard, cosa vi sia dopo la fine, cosa si possa ancora cercare oltre l'estetica e se sia possibile trovare altra *illusione* al di fuori di quella estetica: «C'è ancora una illusione estetica? E altrimenti, c'è un percorso verso una illusione "anestetica", quella radicale, del segreto, della seduzione, della magia? C'è ancora posto per un'immagine? Posto per un enigma? Posto per la forza d'illusione, per una strategia credibile delle forme e delle apparenze?»[175].

Insieme a questi, che, certo, sono interrogativi intriganti oltre che inquietanti, una domanda ci sembra ora quanto mai determinante per la definizione dello statuto dell'immagine e dello spettacolo tecnologici e del loro destino: l'uccisione del referente decreta necessariamente anche quella dell'arte? l'immagine e lo spettacolo tecnologici, che così profondamente hanno sconvolto i principi, gli assetti e la nozione stessa dell'estetica, sono inevitabilmente votati a un destino appunto «transestetico»?

Benché Baudrillard ritenga che, con la riproducibilità tecnica, «la distinzione tra l'arte e le produzioni di immagini comuni, banali, è sempre meno netta»[176] – al punto da considerare molte delle immagini-spettacolo tardo-moderne o contemporanee espressioni di un vero e proprio «metalinguaggio della banalità» – è altresì persuaso che spetti proprio all'immagine e allo spettacolo tecnologici assolvere il mandato di «ritrovare l'illusione radicale» e di recupe-

rare quell'illusione vitale delle apparenze di cui parlava Nietzsche.

Perciò, come la vocazione dell'estetica classica era di ordine mimetico – non certo in senso meramente riproduttivo, come ben sappiamo, – e poggiava anche il principio di somiglianza sul senso della presenza simbolicamente manifestata, così la tensione dell'estetica moderna e contemporanea, che opera in maniera inedita sulla trasfigurazione, fonda il principio di alterità sul significato di un altro da sé, di un'*assenza*, di un vuoto, simbolicamente espressi e rappresentati. E quindi non è un caso se Baudrillard, memore della lezione di Lacan secondo la quale «il simbolo si manifesta in primo luogo come uccisione della cosa»[177], sostiene che oggi «la grandezza di un'immagine è che sappia sfidare ogni somiglianza, è che vada a cercare altrove ciò che viene da altrove»[178].

Non dunque la presenza quanto l'assenza è all'origine del mistero della semeiosi tardo-moderna e dell'infinità simbolica dell'immagine-spettacolo tecnologicamente prodotta, al punto che oggi, se si può ancora parlare di estetica, è chiaro che si tratta ormai, come dice Virilio, di un'«estetica della scomparsa». Benché, con il problema della presenza e della assenza nell'immagine-spettacolo, si dischiuda uno scenario filosofico indefinitamente vasto, ci limitiamo a rintracciare tra le molte linee di pensiero, quella che per Baudrillard trova il suo punto saliente in *Immagine e coscienza* di Sartre e soprattutto ne *La camera chiara* di Barthes, anche al di là delle teorizzazioni di Derrida sulla necessità di decostruire la nozione di presenza.

Al concetto di *punctum* proprio da Barthes postulato per la fotografia come ciò che la dota di un "fuori campo" o di un "campo cieco" nel quale vengono fantasmaticamente attratti il soggetto e l'oggetto della fotografia stessa e in tal modo tratti metaforicamente al di fuori di essa, egli riconosce, infatti, la capacità di esprimere «quella figura del nulla, dell'assenza e dell'irrealtà»[179] intrinseca all'immagine tecnologica e tuttavia costantemente espulsa a forza da essa a causa del lavorìo o, nei termini di Didi-Huberman, del «travaglio» dello *studium* operato sul senso e sulla referenza. Per tale ragione, sostiene Baudrillard, «l'immagine fotografica è drammatica a causa della lotta tra la volontà del soggetto di imporre un ordine, una visione, e quella propria dell'oggetto di imporsi»[180]. Come sappiamo, mentre lo *studium* «travaglia» la fotografia e allo stesso tempo

rassicura lo spettatore con un ammiccamento al "verbale" che lo acquieta e lo appaga dei suoi ragionevoli convincimenti culturali; al contrario, il *punctum*, punge o ferisce lo *Spectator* perché ne ghermisce la certezza d'essere un «buon soggetto culturale» e ne trafigge profondamente la sensibilità. Esso è infatti il centro da cui si irradia una «forza di espansione», non intenzionale e perciò indefinibile, propria dell'«occhio che pensa» irrazionalmente e propria anche di quell'«inconscio ottico» che qui agisce non nella direzione dello shock di Benjamin, quanto piuttosto come latenza o appunto scomparsa e allo stesso tempo come supplemento del senso[181].

La nozione di *punctum* rende conto sia del vuoto sia dell'eccedenza del senso – e, non a caso, Barthes rimanda al concetto di significanza di Kristeva – che si affaccia nella cultura e nell'estetica moderna e contemporanea e che costituisce, secondo Baudrillard, l'eredità delle utopie del XIX e anche in parte del XX secolo. Un'eredità, la quale, certo, non può più essere inscritta nell'ordine della linearità del discorso, nell'assetto fortemente strutturato del *Logos*, nell'accumulo disciplinato del sapere e in quella speculazione che disdegna la "superficie" equiparandola alla "superficialità". Si tratta piuttosto di un'eredità complessa e destabilizzante per il pensiero tradizionale – «contro la filosofia del soggetto, quella dello sguardo», afferma con forza Baudrillard richiamando l'«inconscio ottico» della filosofia di Benjamin – in quanto rimette prepotenetemente in moto le forze primitive dell'immaginario, quelle che permettono, come ha detto Sartre, di «animare l'immagine» e di farne un «quasi-mondo»[182], nonostante essa consista in «una superficie senza profondità», in una "pura forma". "Superficie senza profondità", ma non per questo "superficiale", anzi, con le parole di Baudrillard, si tratta di «abisso superficiale»; "pura forma" che spalanca le porte appunto a quell'abisso, a quell'ignoto per molti aspetti *Unheimlich*, ossia perturbante, proprio della tarda modernità. E perturbante proprio nell'accezione freudiana che designa «ciò che è sconosciuto e che è stato rimosso e ora riappare»[183] – ed è ciò che accade, ad esempio, con il *punctum* della fotografia che tanto sconvolge la vita del protagonista di *Blow Up* di Antonioni. Inutile dire, che, per Baudrillard, ciò che, con il *punctum* e la fotografia, rinnova ora la sua comparsa è l'illusione: «Superare un'idea, è negarla. Superare una forma è passare da una forma all'altra. La

prima cosa definisce la posizione intellettuale critica […]. La seconda descrive il principio stesso dell'*illusione*, per il quale non vi è altro destino per la forma che la forma»[184].

È anche in tale forza, perturbante e metamorfica, che lo spettacolo-immagine pone il nucleo precategoriale della propria morfogenesi simbolica, non più fondata sull'*illusione* estetica, ma su una qualità di illusione ben più arcaica e primordiale – quella nietzschiana appunto –, che Baudrillard definisce «antropologica» ma che potremmo anche chiamare "astorica" oppure "aculturale", designando così quell'atto attraverso il quale il mondo ci «appare molto prima di aver acquistato un senso, molto prima di essere interpretato e rappresentato, molto prima di diventare reale, il che è avvenuto tardivamente e senza dubbio in modo effimero»[185].

Il recupero di un oggetto di rimozione, come sappiamo dalla psicoanalisi, comporta spesso la regressione, e regressione in una dimensione tanto remota da disorientare, da ferire, da pungere. E così, infatti, opera il *punctum* nei riguardi dell'*apparenza* e dell'*illusione* rimosse. E agisce, non a caso, proprio nell'ambito di una "pura forma" di immagine tecnologica qual è appunto quella fotografica; «la più pura perché non simula né il tempo né il movimento e si attiene all'irrealismo più rigoroso»[186].

È lì, in quella dimensione irreale, che lo *Spectator* viene punto, colpito, ferito, dal mistero di un'*assenza* e di un'*apparenza* che dialetticamente coesistono, riproponendogli, attraverso il *punctum*, quell'*illusione* «antropologica» grazie alla quale «il mondo appare improvvisamente ed è interamente presente in una sola volta […] e, senza continuità storica, è inintelligibile»[187].

Non si tratta perciò di quella nozione di *apparenza* che caratterizzava l'estetica classica e che Hegel vedeva investita delle categorie dello spirito, ossia di una nozione, che pretendeva sì l'apparenza «solo come superficie e *parvenza* del sensibile» ma del tutto «affrancata dall'impalcatura della semplice materialità», tanto da porre l'«opera d'arte *nel mezzo* tra la sensibilità immediata e il pensiero ideale»[188].

Per Baurdillard, piuttosto, l'«illusione antropologica», nel precedere le categorie dell'estetica classica, non riguarda il «pensiero ideale» e il signficato intenzionale e intelligibile quanto invece ciò ch'egli definisce come «forma prodigiosa» perché contrassegnata

dalla gratuità di un senso che disprezza le cause e si esaurisce negli effetti – in particolare nell'effetto di sparizione –; e «forma prodigiosa» poiché caratterizzata, inoltre, dal *potlác*[189] di una significanza che si offre al di fuori di ogni convenzione rappresentativa, di ogni ordine figurativo e di ogni principio logico noto e prevedibile. Sorprendente, derisoria, eccentrica, è dunque la «forma prodigiosa che i moralisti di tutte le epoche hanno severamente condannato, poiché è lì che le cose deviano cinicamente dalla loro origine e dalla loro fine, in una lontana eco dello sviamento originale»[190].

E non è certo un caso che Barthes, memore della lezione di Kafka, svii lo *Spectator* dai consueti percorsi dello sguardo e dal solco della tradizione interpretativa, proponendogli di cogliere il *puncutm* e di accostarsi alla fotografia tutta, non osservando, quanto, in senso proprio, «chiudendo gli occhi» per meglio allontanarla dalla mente, dal tempo, dallo spazio e forse da ogni altra cosa. Solo così ciò che è proprio della fotografia può divenire veramente "immagine moderna"; solo così la sua istantaneità può diventare immobilità e stasi eterna; solo così il suo silenzio può farsi vuoto estatico e assoluto; solo così «ciò che avviene nella forma della scomparsa è veramente Altro»[191].

Al principio della scomparsa è affidato, per Baudrillard, il potere epifanico non solo del *punctum*, ma dell'intera fotografia: «Ogni oggetto fotografato non è che la traccia lasciata dalla scomparsa di tutto il resto. Dall'alto di questo oggetto eccezionalmente assente dal resto del mondo, avete una vista panoramica assicurata sul mondo»[192].

Se il *punctum*, dunque, può attivare la sua «forza irradiante», è perché gode del suo essere oggetto parziale in quell'oggetto parziale che è la fotografia; e, viceversa, se pure quest'ultima, particolare e dettaglio a sua volta, può muovere una significanza del mondo, lo deve non solo al *punctum*, ma anche al suo essere *pars pro toto* e cioè al suo proprio statuto d'immagine e lo spettacolo tardo-moderni che si istituiscono, come sappiamo da Atget, Ejzenštejn e Jackobson in poi, *in primis* attraverso quel senso metonimico di cui ha scritto esemplarmente Metz – «Il desiderio di fotografare viene forse da questa constatazione: visto in una prospettiva d'insieme, dal punto di vista del senso, il mondo è molto deludente. Visto nel dettaglio, e di sorpresa, è sempre di un'evi-

denza perfetta. Vertigine del dettaglio perpetuo. Eccentricità magica del dettaglio»[193].

Quello della metonimia è, certo, tra i principi su cui si fonda l'immagine tecnologica, il più idoneo a far esplodere la dialettica simbolica tra assenza e presenza dalla quale dipende la potente primitività dell'illusione tardo-moderna. «L'assenza del mondo è presente in ogni dettaglio», scrive infatti Baudrillard, e si tratta di un'espressione che rende conto di quell'ordine originario di reversibilità e di reciprocità sul quale oggi *Spectator* e *Operator*, dimentichi del loro retaggio culturale, sono catturati dalla rivelazione insita nell'immagine – una rivelazione, ben inteso, che accoglie la lezione di Lacan e di Bataille secondo la quale il reale, essendo «impossibile», esiste solo manifestandosi sotto forma di pezzi, di lembi, di oggetti parziali.

Quello della metonimia è, però, "principio *relais*", in quanto rende conto della coesistenza di *punctum* e *studium*, chiamando in causa anche l'insieme composito dei problemi inerenti la significazione fotografica legata al senso intenzionale e alla funzione della tecnologia. In tale prospettiva, allora, il dettaglio metonimico può produrre un significato basandosi sul principio della *sottrazione*, che è principio all'origine di ogni atto fotografico, dal momento che l'immagine finale non restituisce mai una ricostruzione del mondo quanto piuttosto una sua rifrazione, per via della sua frammentarietà e della sua discontinuità: in ciò il mistero del fascino ch'essa emana, il segreto della seduzione ch'essa attua nei confronti dell'osservatore.

La sottrazione costituisce perciò, secondo Baudrillard, un valore fondante e peculiare dell'estetica tardo-moderna e contemporanea, la quale, posta dinanzi al limite paradossale di un enorme e quanto mai efficace potere di «riproducibilità tecnica dell'apparenza», lo supera affermando, attraverso i suoi risultati più alti, «che è la *sottrazione* che dà la forza e che la potenza nasce dall'*assenza*. […] La sottrazione fa apparire l'essenziale, il fatto cioè che l'immagine è più importante di ciò di cui parla»[194].

D'accordo con quella linea di riflessione estetica e teorica sulla fotografia e il cinema[195] che annovera nomi quali Ejzenštejn, Benjamin, Arnheim, Bazin, Morin, Barthes, ecc., Baudrillard è convinto, infatti, che l'intensità di un'immagine e di uno spettacolo

sia commisurata alla loro «denegazione del reale» e che la trasfigurazione propria dell'immagine e dello spettacolo tecnologici consista nel togliere al mondo una a una tutte le sue dimensioni: il rilievo, il colore, il tempo, la continuità, ecc. Mentre, al contrario, riaggregare una a una tutte le dimensioni – la tridimensionalità, il movimento, il cromatismo, e il senso – per "rendere meglio ciò che è" o per "rendere più reale il reale", egli crede sia un «controsenso totale in termini di immagine. E la tecnica finisce per esser presa nella propria trappola»[196].

Certo, la tecnica e la tecnologia dell'immagine e dello spettacolo tardo-moderni, poste insieme, possono rivelarsi appunto una trappola, un'arma a doppio taglio: se è vero, infatti, che il principio della sottrazione può essere all'origine della trasfigurazione tecnologica del reale operata all'insegna della discontinuità, dell'immobilità, della minuzia del dettaglio, della bidimensionalità, ecc.; è altrettanto vero che ogni qual volta tale trasfigurazione, per l'intervento forte dell'operatore, si trasformi in mero artificio, la fotografia e anche il film vengono snaturati[197]. Né la fotogenia né la cinegenia possono consistere, per Baudrillard, nel dispiego delle risorse tecnologiche fondato sui canoni dell'estetica tradizionale e dal quale deriva una rappresentazione spuria, non propriamente contemporanea e perciò ricolma di quel compiacimento formale che, tra didascalismo, stereotipo, sentimentalismo, determina una vera e propria «prostituzione dell'immagine», capace di annullare il potenziale di rinnovamento dell'arte tradizionale insito nella fotografia e nel cinema.

Se Baudrillard considera l'immagine fotografica e quella cinematografica come simulacri, è anche perché ritiene che esse, al pari delle rarissime immagini storicamente accettate dagli iconoclasti in quanto non fabbricate dalla mano umana – e cioè non cheiropoietiche, come ad esempio appunto per gli iconoclasti fu il telo della Sindone –, possano recuperare il loro valore di impronta o calco dell'apparenza, ossia il loro valore acheiropoietico, svincolato quanto più possibile dall'idea di un "reale" e dall'idea *tout court*, se così si può dire, insomma dal retaggio culturale ed estetico dell'Occidente[198].

Scomparsa e assenza, quindi, anche dell'*Operator*, ma non certo nel segno di una comunque impossibile oggettività né di una ten-

sione realistica. Il realismo, per Baudrillard, non può costituire finalità, meta o traguardo, paradossalmente proprio a causa dell'"inseparabilità ontologica" tra l'immagine tecnologica e il suo referente reale, che, non può e non deve in alcun modo essere disattesa, pena il pericolo di eludere anche il carattere di *medium* proprio dell'immagine tecnologica stessa e pena pure il rischio di non ottemperare a uno di quei valori che contrappongono l'estetica tardo-moderna a quella tradizionale e che consiste, come sappiamo da Baudelaire in poi, nel transitorio, nel fuggitivo, nel contingente[199].

L'aura

Nel *transeunte* indicato da Baudelaire come valore estetico della modernità, Baudrillard intravede la dimensione e la qualità caratteristiche della trasfigurazione artistica moderna, ciò che permette all'opera di partecipare di quei valori di idealità e di autenticità propri dell'aura non più legati al principio di conciliazione dell'estetica classica, né a quello dialettico dell'estetica di Benjamin, quanto alla «logica fantasmagorico-ironica (e non dialettica) di Baudelaire» capace di avvertire subito la «seduzione perversa della modernità» nell'apparenza effimera delle cose[200].

Fu quindi, per Baudrillard, l'irruzione della merce sulla scena culturale ottocentesca a offrire a Baudelaire una prospettiva privilegiata attraverso cui cogliere non solo la novità storica ma anche quella estetica e a permettergli così di individuare immediatamente, nella modernità, «che cosa dev'essere l'opera d'arte»: ciò che assume «tutti i caratteri di *shock*, di estraneità, di sorpresa, d'inquietudine, di liquidità, ossia di autodistruzione, d'istantaneità e di irrealtà che sono quelli della merce»[201].

In una simile concezione del *transeunte* si colloca per Baudrillard l'aura moderna che, nel compiere l'inevitabile passaggio dal cultuale al mondano, può esercitare il suo potere epifanico sull'apparenza sfuggente del mondo. E l'immagine della fotografia o del cinema, in quanto cattura del mutevole, ne è evidente manifestazione poiché «mantiene il momento del negativo, la suspence del negativo, quella leggera sfasatura che permette all'immagine di esistere, prima che il mondo o l'oggetto scompaiano nell'immagine (il che non possono fare nell'immagine di sintesi, in cui il reale è già scomparso)». In tal modo, l'immagine tecnologica «preserva il momento della scomparsa, e dunque il fascino del reale come di una vita anteriore»[202].

In questo iato temporale, in questa sospensione tra il darsi del mondo e la sua immagine o il suo spettacolo, Baudrillard vede aprirsi il nuovo corso dell'*hic et nunc* che inaugura un'inedita e moderna tipologia di *aura* capace di custodire i presupposti di eternità

e autenticità, di stabilità e perennità dell'esperienza produttiva e fruitiva dell'opera i quali costituiscono, secondo l'espressione di Benjamin, «la guaina» entro cui l'opera si isola e si separa dal quotidiano e dal mondo.

Per Baudrillard, la riproducibilità tecnica non decreta affatto la caduta dell'aura quanto piuttosto un suo radicale mutamento che determina l'urgenza di una ridefinizione del concetto stesso di aura. Per questo egli decisamente si differenzia da Adorno, Luckács o altri che via via avevano posto in discussione la tesi di Benjamin sulla caduta dell'aura facendo appello al mantenimento, anche nell'arte moderna, di principi propri dell'estetica classica – come, ad esempio, quello di "conciliazione" che per Adorno, diversamente da quanto afferma la concezione dialettica di Baudrillard, può continuare a possedere un valore anche nella tarda modernità, sulla scorta del credito di cui ha goduto in tutta la tradizione metafisica, da Aristotele a Hegel. Baudrillard, anzi, utilizza fedelmente il testo di Benjamin e, pur evitando di citarlo esplicitamente, in esso sembra rintracciare i presupposti per una ridefinizione del concetto di aura, mostrandosi in ciò fedele anche al principio metodologico assunto sin dall'inizio della sua attività filosofica: «bisogna usare Mauss contro Mauss, Saussure contro Saussure, Freud contro Freud, ecc.»[203].

Così, l'idea di simulazione moderna, ch'egli via via elabora, affonda il proprio portato d'innovazione in un fondamento che, come vedremo, potremmo definire persino filologico e che recupera quell'attenzione alle molteplici novità introdotte dalla tecnologia, oggi ormai affievolita dalla consuetudine. In tal senso è da intendere la suggestione del negativo evocata da Baudrillard nei termini di *suspense*, di fascino di una vita anteriore. Una suggestione per la quale il negativo, metaforicamente, assolve la funzione di «guaina» in quanto marca il confine, segna la divergenza tra il reale e la sua immagine, indica per contrasto le disimmetrie, mostrando, – come diceva Antonioni – soprattutto attraverso il processo tecnico della latensificazione, ciò che del referente non si può cogliere nel consueto ordine di visione[204]. Non solo, ma il negativo è assunto da Baudrillard anche come metafora della «soglia» che, come sostiene più recentemente anche Didi-Huberman[205], *struttura* l'immagine tecnologica *quasi* come la cornice faceva con quella tradi-

zionale e che, nel renderla distante, inaccessibile, per vicina che sia, garantisce allo spettatore comunque sempre l'esercizio del proprio senso critico nei confronti del mondo. Già Metz[206], con la nozione di «salto mentale», aveva riflettuto sulla necessità dell'attraversamento di una soglia – così la designerà più tardi Didi-Huberman – tra l'al di qua e l'al di là dell'immagine. Si tratta di un salto, o di un attraversamento mai definitivo e – come sottolineò già Morin[207] – perennemente oscillante; un salto tra la "condizione estetica" e la "coscienza estetica" – oppure, nelle parole di Gadamer, «distanza estetica» – che testimonia, non a caso, la dialettica tra l'assenza e la presenza dell'apparenza del referente tanto nell'immagine cinematografia quanto in quella fotografica. Ed è proprio questa dialettica che la metafora del negativo fa esplodere, poiché, da un lato, rende conto della presenza ontologicamente consustanziata all'immagine tecnologica, la quale è non a caso considerata, a partire da Susan Sontag e Barthes, un'emanazione del referente – «imago lucis opera expressa», come dice Barthes[208] –; dall'altro lato, la metafora del negativo dice della possibilità che la tecnologia moderna ha di cogliere l'apparenza e di fissarla prima della sua scomparsa dal mondo in un "inframondo" latente che non è ancora l'immagine definitiva, in positivo, la quale la esporrà e la restituirà al mondo. La metafora del negativo evidenzia così un processo che *differisce* dialetticamente la presenza dall'assenza e pone in luce un momento *differenziale* che chiama in causa l'aura, intesa da Benjamin come indizio non di una presenza quanto di un allontanamento – «un concetto di aura per cui s'intende, con essa, l'"apparizione irripetibile di una lontananza"»[209]. Tale metafora, insomma, attraverso il richiamo alla *différence* e alla sua tematizzazione nella filosofia di Derrida, sembra evocare la nozione da questi formulata di *traccia* come «simulacro di una presenza» capace di richiamare continuamente il suo negativo: «perché il presente sia se stesso bisogna che un intervallo lo separi da ciò che non è tale. […] La traccia non essendo una presenza ma il simulacro di una presenza che si disarticola, si sposta, si rinvia, non ha propriamente luogo, la cancellazione appartiene alla sua struttura»[210].

L'istante della scomparsa è dunque il momento di quell'autentico trapasso dell'apparenza, del mondo, che, come noto, lega

inscindibilmente l'immagine alla morte. Un momento, quello della scomparsa, che, nella fotografia come nel cinema, possiamo intendere o in un'accezione rigorosamente benjaminiana quale "momento auratico", oppure in un senso che Barthes ha espresso attraverso il concetto di *numen*, già noto all'estetica classica e tuttavia profondamente mutato nell'estetica moderna. Emergono, in tal modo, almeno due ordini di criteri e metodi che l'arte moderna ha impiegato, sin dalle sue origini, per inseguire e fermare la scomparsa. Ed entrambi si rivelano come autentiche strategie attraverso cui avvolgere anche l'immagine tecnologica nell'aura – in un'aura, ben inteso, comunque inevitabilmente diversa da quella dell'arte tradizionale e che immediatamente appare come sincope dell'esistenza nel suo divenire e perciò sincope anche del pensiero e del sentimento.

Il primo ordine di strategia è individuato già da Benjamin in Atget ch'egli vede alla costante «ricerca di elementi *spariti*, *svaniti* e così le sue immagini […] risucchiano l'aura dalla realtà, come l'acqua pompata da una nave che affonda»[211].

Nel riferimento all'oggetto «sparito» o «svanito» e nella metafora della *scomparsa*, scopriamo con Benjamin che l'immagine moderna non è solo «emanazione» dell'apparenza, ma assorbimento o appunto «risucchio dell'aura» dal mondo morente o anche assorbimento «nell'immagine di quella scintilla magari minima di caso, di *hic et nunc*, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine» stessa, rendendola unica e irripetibile e in tal modo trasfondendole appunto l'aura[212].

Così in Benjamin possiamo già rintracciare quei presupposti che permettono più tardi a Baudrillard di estendere la nozione di *scomparsa* non solo al *transeunte* genericamente inteso, ma in particolar modo al valore auratico dell'*hic et nunc*, il quale così trasla l'unicità e l'irripetibilità dell'opera in una dimensione temporale di *istantaneità* dove coincidono la produzione e la creazione dell'immagine. Perciò, se è vero che, con la modernità, come sostiene Benjamin, il valore «espositivo» dell'opera subentra a quello «cultuale»; è altrettanto vero che, nella concezione di Baudrillard, l'aura non solo non decade, ma pare addirittura nobilitarsi, dal momento che passa dal processo della produzione materiale dell'opera e della sua fruizione all'atto della sua creazione da parte

dell'artista; atto creativo che ora, appunto nell'*istantaneità*, diviene tutt'uno con quello stesso della produzione tecnologica.

E l'*istantaneità* dell'atto creativo moderno, in cui tanta parte ha «l'inconscio ottico», determina, già in Benjamin, pure un'altra fondamentale trasformazione dell'aura sotto la pressione delle peculiarità dell'immagine tecnologica: si tratta del sottile passaggio dal concetto di *apparenza*, che più si confaceva all'estetica classica, a quello di *apparizione*[213], che in senso proprio caratterizza l'arte moderna e che Benjamin appunto coglie: «che cos'è propriamente l'aura? Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'*apparizione* unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina. Seguire placidamente, in un mezzogiorno d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra sull'osservatore, fino a quando l'attimo, o l'ora, partecipino della loro apparizione: tutto ciò significa respirare l'aura»[214]. Infatti – sembra continuare Baudrillard – «l'oggetto deve essere fissato, guardato intensamente e immobilizzato dallo sguardo […]. È l'operatore che deve trattenere il suo respiro per fare il vuoto nel tempo e nello spazio, affinché la superficie mentale sia vergine quanto la pellicola. […] È così che si crea il vuoto dentro e intorno a sé, in una sorta di chiusura iniziatica»[215].

L'immagine che «respira» o aspira l'aura, o appunto «risucchia» l'*hic et nunc* e ne fissa l'apparizione prima della scomparsa, è un'immagine che, nonostante si affidi alla tecnologia, nonostante abbia tutti i caratteri della modernità, non solo recupera, ma, per Baudrillard, rinnova profondamente quella «volontà di apparenza, d'illusione, d'inganno, di divenire, di cambiamento (d'inganno oggettivo)» di cui parlava Nietzsche. Egli ritiene dunque che, nell'immagine tecnologica, «gli oggetti sono tali che, al loro interno, vengono cambiati dalla loro propria scomparsa. È in questo senso che ci ingannano e che determinano l'illusione. Ma è anche in questo senso che sono fedeli a se stessi e che dobbiamo essere loro fedeli: […] nell'illusione sensuale della loro apparenza. Perché l'illusione non si oppone alla realtà, ne costituisce un'altra più sottile che avvolge la prima nel segno della sua scomparsa»[216].

Illuminato dal lampo fugace dell'apparizione dell'aura, il velo dell'illusione è mantenuto intatto e la tecnologia svela e rende eterno il mistero inafferrabile della "forma" e della "superficie"

del reale – e di nuovo «il mondo sorge come evidenza insolubile e ingannevole».

Esiste dunque, per Baudrillard, una complicità enigmatica tra l'apparato tecnico e l'apparenza del mondo, «tra le qualità fisiche della luce e la complessità metafisica dello strumento tecnologico»[217]. Ed è appunto la tecnologia, e non ancora l'uomo, a possedere il potere di svelare l'illusione radicale del mondo e a custodire il segreto dello «statuto magico dell'immagine».

È stato evidente sin da quando le ricerche sulla riproduzione del moto mostrarono quante possano essere le illusioni di movimento offerte dalla tecnica prima e dalla tecnologia poi. Bergson ne rende conto nell'*Evoluzione creatrice*, all'indomani della nascita del cinema, ritrovato tecnologico nel quale egli vede operare nient'altro se non la resa di quell'antico «falso movimento» che crediamo di vedere nel mondo – «l'occhio vivo non è forse un cinematografo?»[218], scrive nel 1914 – e che era già presente nei paradossi di Zenone – movimento falso perché, ci ha ricordato Deleuze, è capace di offrici, in senso proprio, non la riproduzione di ciò che è reale, ma la «riproduzione di un'illusione costante, universale»[219].

Se esiste uno «statuto magico dell'immagine» moderna, esso certo va individuato là dove si colloca, ossia al di là della «soglia», nel pieno dell'*illusione* tecnologica. E così si scopre che la complicità della tecnologia col mondo riguarda e investe in effetti l'uomo; in ciò, appunto, la «complessità metafisica», che la tecnologia comporta e che Bergson aveva sin dall'inizio profondamente colto.

È questa un'altra delle tesi alla base dell'estetica che Baudrillard elabora sull'immagine fotografica e su quella cinematografica. Fondamentale, quindi, non è il movimento in sé quanto l'illusione, anzi l'idea del movimento, o meglio ancora il movimento come idea.

Ecco affacciarsi allora il secondo ordine di strategie attraverso le quali l'arte moderna, inseguendo la scomparsa, raggiunge un nuova aura, uno statuto dell'immagine che la restituisce all'illusione del mondo, rendendola evento unico, istante irrevocabile. Abbiamo anticipato, a tale proposito, il riferimento a ciò che Barthes definiva *numen*, intendendo la resa statica già presente nell'immagine pittorica e poi ripresa nella fotografia, di un movimento impossibile da cogliere per l'occhio. Benché Barthes assimili *in toto* il

numen fotografico a quello pittorico, occorre invece considerarne le radicali divergenze, così da intendere quale sia il nesso profondo che, poi, per Baudrillard, lo unisce all'aura moderna. Mentre per la raffigurazione del *numen* la pittura deve ricorrere ai procedimenti rappresentativi della posa e della plastica; la fotografia, valendosi dell'*istaneità*, può realizzare la propria vocazione a fissare un'azione rapida, restituendo automaticamente all'osservatore il *numen*. Perciò, se il *numen* pittorico deve la sua forma alle convenzioni rappresentative dell'estetica classica che, ad esempio, secondo la nozione di «istante pregnante» di Lessing, spesso ricompongono e fondono in una sola figura le fasi successive di un movimento oppure, come nel quadro storico, irrigidiscono il movimento attribuendogli una particolare enfasi retorica; il *numen* fotografico, deve invece la sua forma alla prontezza e alla velocità dell'operatore e ai tempi di esposizione della macchina – come ci è ben noto da Marey e Muybridge sino alla foto di guerra di Capa e oltre.

La divergenza tra le due forme della rappresentazione del *numen* impone necessariamente una radicale disparità tra le rispettive illusioni di movimento, che ne sono al contempo causa ed effetto, determinando, in tal modo, due diverse idee di movimento. L'artificio pittorico, nel trascendere i singoli movimenti per sintetizzarli in un'azione, immette nella trasfigurazione del moto l'interpretazione dell'azione stessa, stilizzandolo così in un'idea: nell'esempio pittorico addotto da Barthes, *Bonaparte che tocca gli appestati di Giaffa*, avvertiamo tutta la forza coercitiva con cui il pittore, Gros, indica senza possibili fraintendimenti le qualità del gesto dell'imperatore e l'idea che muove l'azione dell'imperatore stesso. L'aura di quest'opera potrebbe in tal modo consistere nell'unicità e nell'irripetibilità della stilizzazione messa in opera da Gros.

La tecnica e la tecnologia fotografiche, nel fissare l'immanenza concreta del moto, immobilizzano l'azione, la sospendono, permettendoci di cogliere "di sorpresa" e "sul vivo" l'interpretazione e l'idea non tanto dell'azione intera quanto di uno dei singoli movimenti che la compone. Ciò per Baudrillard accade in quanto «c'è una forma di siderazione della foto, di suspense, di immobilità fenomenale, che interrompe la precipitazione degli eventi. Fermarsi su un'immagine è fermarsi sul mondo […] E tuttavia ciascuna di esse è distinta da tutte le altre. È tramite questo tipo

di distinzione che la fotografia ha ritrovato l'aura»[220]. Astrarre dal movimento una fissità, una stasi, significa già operare un atto di astrazione, significa astrarre il movimento stesso, rintracciare e riconoscere in esso gli elementi che ne fanno un'idea. Nel constatare tra i primi tutto ciò, Benjamin espresse il proprio stupore: «Una tecnica esattissima riesce a conferire ai suoi prodotti un valore magico che un dipinto non possiede più»[221]. È l'esattezza della tecnologia, anzi l'esattezza puntuale a far coincidere nella fotografia il tempo e lo spazio in un solo *punctum* e a riportare sulla "superficie" dell'immagine quel dettaglio, quella traccia, quell'indizio, sempre diversi, sempre unici e irripetibili nel tempo, che, nel condurre con sé l'*hic et nunc*, rivelano il senso latente del movimento, la sua origine remota, profonda, spesso inconsapevole e altrimenti invisibile. È il caso della fotografia di Dauthendey nella quale Benjamin coglie la fissità spettrale in cui la tecnologia ferma il movimento dello sguardo di una donna che sembra posarsi sul marito, ma che in effetti lo oltrepassa: «nell'essere in un certo modo di quell'attimo lontano si annida ancora oggi il futuro» – un futuro, ci informa Benjamin, che avrebbe riservato alla donna il suicidio[222].

Anche qui interviene l'epifania metonimica, ma opera in maniera del tutto nuova. Quel dettaglio statico squarcia il senso del moto in quanto ci offre un'illusione di movimento insospettata, inedita; è una nuova luce che si accende a illuminare quell'attimo. Forse, ripreso nello stesso istante, da un'altra prospettiva, lo sguardo della donna avrebbe svelato qualità del sentimento e del senso ancora diverse, un'apparenza o un'apparizione del tutto differenti – e Lichtenberg ci ha svelato che il gesto umano è sempre preceduto da un tremito, da un'indecisione evanescente, da un attimo sfuggente, e ne reca sempre qualche traccia, in quanto solo quello dell'automa e del pazzo è gesto preciso, operatorio, netto. L'osservatore può ritrovare così, attraverso la fotografia, ogni volta una vibrazione diversa del moto, un'«illusione radicale» differente attraverso cui interpretare uno stesso istante; anzi, tramite cui cogliere la complessità metamorfica, poliedrica insita in qualsiasi istante. Il *numen* fotografico, quindi, si fa latore dell'aura non in quanto la assorbe, ma perché ci pone nelle condizioni di riconoscerla nel dettaglio del moto, o, meglio, letteralmente di *cre-*

arla, come "istante eterno" ogni volta unico e irripetibile, utilizzando una stasi che interviene per assegnare, a un movimento transitorio e labile, un valore e una pregnanza altrimenti dispersi nella partecipazione dell'osservatore alla scena.

Ciò significa che il cinema, con il suo dinamismo continuo, ininterrotto, non può raggiungere l'aura?

Baudrillard è convinto del contrario; non solo con la fotografia, ma anche con il cinema si inaugura l'"epoca della riproducibilità tecnica dell'apparenza" nella quale «anche lo stesso cinema può ritrovare questa qualità auratica propria dell'immagine – complice, ma quasi estranea alla narrazione – avendo la sua propria intensità statica, sebbene animata da tutta l'energia del movimento – cristallizzando tutto lo svolgimento in un'immagine fissa, secondo un principio di condensazione che va contro il principio di alta diluizione e di dispersione di tutte le immagini attuali»[223].

È quanto accade nelle prime opere di Ejzenštejn, il quale, forte della sua formazione pittorica, non a caso attinge al principio dell'«istante privilegiato» dell'estetica di Lessing l'idea di una recitazione muta fondata sul «movimento espressivo» che appunto condensa l'azione. Lo osserviamo, per esempio, nella scena de *La corazzata Potëmkin* dedicata ai funerali di Vakulinčuk, che Ejzenštejn stesso definisce come un'autentica «orchestrazione di volti e di corpi» cristallizzati in espressioni esemplari. Nel senso ovvio della scena, che Barthes[224] appunto cerca nei fotogrammi statici e attribuisce primariamente alla mimica, Ejzenštejn utilizza un registro espressivo elevato che rispecchia quella retorica del dolore alta e tragica di tanta pittura religiosa – il pugno chiuso sul petto, le palpebre abbassate, la bocca tirata, ecc. –, dove l'espressività si dispiega lungo il solco di canoni codificati per la rappresentazione del sentimento propri dell'iconografia tradizionale e perciò si assesta in *pose* enfatiche, che l'estetica classica avrebbe definito "esemplari" e la cui staticità intrinseca viene superata proprio attraverso l'orchestrazione data dalla composizione di montaggio. Il senso ottuso, tuttavia, si insinua non solo, come vuole Barthes, nella fisionomia, ma anche in altre forme della mimica che attingono alla nozione di «movimento espressivo». Ciò appare particolarmente evidente in quelle riprese ravvicinate di parti del corpo, specie delle mani, con funzione metomimica che

richiamano l'aspetto incoativo del movimento – il pugno d'un proletario che si serra ma viene nascosto –, oppure che palesano un conflitto motorio tra un movimento riflesso e l'impulso volitivo che lo inibisce – il pugno di una proletaria sollevato in aria, ma privo di forza. Pur nel tono enfatico che caratterizza necessariamente l'intensa e forzata eloquenza muta di simili stati del movimento, tesa a una mediazione tra il *numen* tradizionale e quello moderno, Ejzenštejn stilizza il movimento al punto da farne un'idealità: il crescendo orchestrale di questi movimenti espressivi fissati e reiterati in una mirabile struttura di montaggio servirà non a caso da preludio a una rivolta che ha già annunciato in sé i segni del proprio fallimento. Ed è proprio quest'idealità, inutile dirlo, il senso ottuso che Barthes ricerca e che consiste nel rendere in maniera toccante l'atteggiamento dell'autore verso i fatti e nei confronti di un proletariato in cui si annidano allo stesso tempo forza e debolezza, qui colte come un presagio di sconfitta insito in ogni istante del movimento. Nella composizione di montaggio avulsa dalle esigenze della strutturazione della *fabula* e fondata sul «principio drammatico del conflitto», ogni *numen* partecipa di quella stessa «distinzione» tramite la quale la fotografia, per Baudrillard, aveva trovato l'aura; ogni *numen* diventa un'apparizione in quanto ferma la precipitazione degli eventi e ce la fa presagire – come accadeva per lo sguardo tragico della donna nella foto osservata da Benjamin –; ogni *numen*, innalzato ad "istante eterno", sempre unico e irripetibile, nel recuperare il senso del tragico, si ammanta di valore auratico poiché non illustra l'evento, ma si fa evento esso stesso, dal momento che la sua finzione fa eco alla finzione dell'apparenza dell'evento stesso.

In questo attributo si radica quell'essenza spettacolare che fa dell'apparizione un fondamento del cinema. L'apparizione come epifania, di joyciana o proustiana memoria, che non è una rivelazione o una risposta o un affermazione sulla "verità del reale" quanto piuttosto una domanda, una provocazione posta in forma d'immagine in movimento[225]. Fellini lo aveva chiaramente detto a proposito del suo cinema quando aveva dichiarato di non voler essere narratore – e come avrebbe potuto esserlo, in qualità di regista, ossia di uno che opera nell'ambito dello spettacolo e perciò con il *drama* e non con l'*epos*, il racconto, la narrazione, per ri-

farci all'eterna distinzione aristotelica che pur privilegia il *mýthos* e la razionalità dell'intreccio a vantaggio dell'*opsis*, l'effetto sensibile dello spettacolo[226] – ma di voler mostrare con le immagini quello stupore per il mistero del cosmo così come esso si manifestava in apparizioni: il pavone che compare improvvisamente tra i fiocchi di neve, il bue quasi totemico che affiora dalla coltre di cupa bruma, il brillio delle lucine del Rex che affiora nel buio del cielo e del mare in *Amarcord* (1973); il pesce mostruoso che giace sulla spiaggia nel finale di *La dolce vita* (1959); il rinoceronte a bordo del bastimento in *E la nave va* (1979) e infine tutti i personaggi felliniani che, come ha detto Pasolini, altro non sono che autentiche ierofanie. Epifanie, ierofanie, apparizioni auratiche in cui si cristallizza l'essenza spettacolare del cinema, sotto forma di provocazioni della memoria, del sentimento e del pensiero dinanzi all'apparenza e allo spettacolo del mondo.

In una prospettiva assai diversa, l'aura cinematografica appare però a Baudrillard soprattutto nelle opere di un autore come Godard. In effetti, negli anni della Nouvelle Vague, attraverso interventi diversi e palesi sulle differenti rese del movimento offerte dall'apparato tecnico, Godard radicalizza la ricerca dell'*illusione* di movimento, operando una rarefazione del moto tesa a estrarne l'idea: «è di questa immobilità che le cose sognano, è di questa immobilità che sognamo. È su di essa che si attarda sempre di più il cinema, nella sua nostalgia del rallentatore e del fermo immagine come apice della tragicità. […] La suspense, il rallentamento sono ormai la nostra forma del tragico»[227].

Tramite il *ralenti* il cinema s'incarica di recuperare quel «senso del tragico» che la modernità, come tra gli altri ha sostenuto Jaspers, sembrerebbe aver smarrito, offrendo concretezza rappresentativa all'ineluttabilità insita in ogni movimento. Valéry fu forse il primo a renderne conto: «Il *ralenti* è quel che c'è di più irreale. […] È una speculazione sull'instabile, su questo principio: quel che è impossibile che duri, è possibile nell'istante. Dunque il tempo non è omogeneo; il movimento non si può rallentare o accelerare senza cambiare il possibile. Il movimento in astratto è impossibile»[228]. *À bout de souffle* (*Fino all'ultimo respiro*, 1960), *Le Mépris* (*Il disprezzo*, 1963), *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (*Due o tre cose che so di lei*, 1966) costituiscono altrettante «speculazioni sul-

l'instabile» da parte di Godard. Sperimentando tecniche differenti, egli declina al plurale l'illusione di movimento, svelandone l'apparenza molteplice: ogni moto, ogni gesto, ogni comportamento mostrano una stratificazione del senso colma di conseguenze; nella sua unicità e irripetibilità, l'aura dell'"istante eterno" deflagra nel dinamismo della rappresentazione cinematografica, non si insinua più tra le pieghe della composizione di montaggio, non necessita più del fermo immagine per essere pienamente colta. Anzi, si potrebbe affermare che Godard impone a tratti allo spettatore una sorta di rallentamento psicologico con un effetto immediatamente disorientante che tuttavia presto si converte in propensione meditativa: l'artificio tecnico amplifica la metamorfosi dell'apparenza e l'immagine in movimento è presa nel medesimo divenire delle cose. Nelle opere più recenti di Godard è invece il montaggio a inserti a inaugurare la riflessione dell'autore sulla relazione tra il movimento e, per riprendere Valéry, il «cambiamento del possibile». Quasi del tutto estranea alle necessità della *fabula*, l'immagine addensa il dispiegarsi delle azioni e si carica di senso, offrendosi nell'istantaneità, come apparizione, come evidenza insolubile della "forma" e della "superficie" che addita l'illusione; questa l'aura di Godard[229]. In quest'ultima fase della produzione artistica, l'aura sembra essere complice non tanto dell'apparenza quanto piuttosto di una nuova nozione di realtà: ci mostra un'idea di reale indifferente, un'autonomia materiale, oggettiva delle cose senza qualità e senza attributi, immerse nel «disordine di un mondo nullo».

A questo punto, per Baudrillard, accade che «l'aura del nostro mondo non è più sacra. Non è più l'orizzonte sacro delle apparenze, è quello dell'oggetto bruto, della merce assoluta. […] Ogni metafisica è spazzata via da questo capovolgimento di situazione in cui il soggetto non è più padrone della srappresentazione ("I'll be your mirror!"), ma l'operatore dell'ironia oggettiva del mondo. […] È la potenza dell'oggetto a farsi largo. […] Vi è qui come una rivincita: l'oggetto diventa un attrattore strano. Spogliato di ogni illusione da parte della tecnica, spogliato di ogni connotazione di senso e di valore, fuori dalle orbite, ossia liberatosi dall'orbita del soggetto, diviene un oggetto puro»[230].

In ciò consiste quindi per Baudrillard, l'alienazione imposta

dalla tecnologia, che attraverso il feticismo dell'oggetto, o persino la sua sublimazione, conduce alla reificazione del soggetto. Si tratta dunque di un concetto di alienazione che se, da un lato, dichiara la propria filiazione marxista, dall'altro, tuttavia, non è debitore della concezione di alienazione prodotta dalla tecnica e formulata da Benjamin nei termini di un'autoestraniazione dell'umanità che diventa spettacolo di se stessa.

Dietro l'alienazione, dietro questa sorta di *acting out*, o di *transfert* del soggetto sull'oggetto, dietro il divenir-soggetto dell'oggetto, si affaccia per Baudrillard, lo stadio conclamato della "crisi" che investe l'immagine tecnologica e la sua apparenza e il suo immaginario.

È una "crisi" che ha certo vissuto con la Nouvelle Vague la sua prima massima estenuazione e che tuttavia ha avuto origine nei vari imperativi realistici succedutisi a più riprese negli anni precedenti. Una "crisi", che muove il cinema, la fotografia e tutto l'universo della visualità verso l'"estetica dell'oggettività" ossia, per dirlo con parole Baudrillard, verso la «*disillusione* soggettiva del mondo» propria di un'epoca davvero «delle passioni tristi» e che sospinge innanzi per inerzia, *ad libitum*, quel nichilismo profondamente pervasivo della nostra cultura di cui aveva già scritto Nietzsche.

> Noi sappiamo che, sotto un'immagine rivelata, ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto quest'altra, un'altra ancora, e di nuovo un'altra sotto quest'ultima. Fino alla vera immagine della realtà; un'immagine assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai.
>
> M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere*

Dal realismo all'iperrealismo

> Dell'esistenza della realtà non abbiamo e non avremo mai le prove – come dell'esistenza di Dio. È un articolo di fede, come Dio.
>
> J. Baudrillard, *Il patto di lucidità*

Nella seconda metà del Novecento, Baudrillard vede verificarsi quell'estetizzazione della verità che era stata annunciata da Nietzsche: «La simulazione [fredda] è precisamente una gigantesca impresa di disillusione – letteralmente: di messa a morte dell'illusione del mondo a vantaggio di un mondo assolutamente reale. Ciò che si oppone alla simulazione non è dunque il reale, che ne costituisce solo un caso particolare, è l'illusione. E non c'è crisi della realtà, proprio al contrario: ci sarà sempre più realtà, poiché è prodotta e riprodotta mediante la simulazione. […] È il destino fatale di un mondo oggettivo»[231].

Ed è un destino verso il quale la nostra società, a detta di Baudrillard, si sarebbe incamminata ormai in maniera irreversibile, dal momento che, totalmente immersa com'è nella sua disillusione, essa si trova ormai nell'impossibilità di rintracciare l'origine storica e quindi la ragione culturale del suo stesso destino, nonché possibili alternative o altre *illusioni*.

Una condizione di stasi culturale, questa, solo apparentemente trasfigurata in evoluzione dallo sviluppo della tecnologia; una stasi sulla quale egli insinua a più riprese un dubbio: il dubbio che quanto impedisce alla nostra cultura di compiere un'inversione di tendenza non sia una vera e propria impossibilità, ma piuttosto un rifiuto, una strategia del potere.

Sappiamo bene che l'idea di una realtà unica e inconfutabile, forse ineluttabile, comporta la normalizzazione del mondo e allo stesso tempo permette di perpetrare su di esso un sistema di potere che, grazie alla diffusione di massa dell'immagine-spettacolo,

può agire facilmente su scala internazionale, trasformando l'intero pianeta, come diceva McLuhan, in un «villaggio globale».

Si può rintracciare, sin dagli scritti degli anni Settanta di Baudrillard, la convinzione che l'idea di una "realtà oggettiva" del mondo, sorta dagli imperativi etici e dalle aspirazioni libertarie sottesi ai movimenti degli anni Sessanta, nell'arco di un decennio si sia prestata anche al gioco del potere e dell'economia.

Proprio a partire da quegli anni, secondo Baudrillard, l'idea di "realtà" ha cominciato a «travalicare il proprio principio e a entrare in un'estensione senza misura che non obbedisce più ad alcuna regola»[232]. Essa ha intrapreso una sorta di processo irrefrenabile e, paradossalmente invisibile, che, non a caso, è ancora in atto e che, come vedremo più avanti, è colmo di conseguenze estetiche e anche etiche.

Non stupisce, perciò, se, superata la soglia del XXI secolo, Baudrillard sia ancora costretto a constare che «la realtà che è stata inventata nel corso degli ultimi secoli e di cui abbiamo fatto un principio – quella realtà [metafisicamente intesa] sta scomparendo. Volerla resuscitare a tutti i costi come referente o come valore morale è insensato, perché il principio di essa è morto»[233].

E neppure stupisce che assumere la "realtà" come fine e come giustificazione etica totalizzante, possa nascondere il pericolo di un asservimento dell'immagine all'ideologia, dunque un suo utilizzo meramente strumentale, sorretto da una sorta di illusione realistica che immediatamente si lega, come abbiamo visto, alla conseguente disillusione.

Il transito obbligato che l'immagine-spettacolo compie nel passaggio dall'illusione realistica alla disillusione – ossia dal realismo all'iperrealismo – ha contemplato diverse fasi che Baudrillard ha analizzato già ne *Lo scambio simbolico e la morte* del 1976 e che, pur con le inevitabili approssimazioni, potremmo rintracciare anche nel cinema.

La prima fase accomuna la fotografia e il cinema delle origini e consiste in una «decostruzione del reale nei suoi dettagli – declinazione paradigmatica chiusa dell'oggetto – messa in piano, linarità e serialità degli oggetti parziali»[234]. È la scoperta data dalla visione ravvicinata, dalla rifrazione frammentaria, dalla ricostruzione del mondo. È l'irruzione prepotente della tecnologia capace

di sconvolgere lo sguardo e la nozione di reale a un punto tale da ridurli, come notava Nietzsche già a fine Ottocento a proposito del primo piano fotografico, «completamente alla mercé di quell'ottica che fa apparire le cose più prossime e più comuni smisuratamente grandi e quasi fossero la realtà in sé»[235]. È la fascinazione del simulacro caldo, ed è, in origine, la seduzione del volto da Griffith a Dreyer, o degli oggetti, da Atget al Dadaismo; è l'enigma dato dal loro accostamento appunto «lineare» e causale come in Kulešov e Pudovkin e altri oppure «seriale» e conflittuale, come in Ejzenštejn. È, insomma, la fase in cui la novità della tecnologia sembra partecipare di quel potere prorompente espresso con tanta efficacia da Benjamin quando rifletté sul primo piano e sulla sua alterazione del rapporto col mondo: «Poi è venuto il cinema, e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile a un carcere; così noi siamo ormai in grado di intraprendere viaggi tranquillamente avventurosi in mezzo alle sue sparse rovine»[236].

La fase successiva, forte di un maggior dominio sul mezzo e sul suo linguaggio, passa in rassegna «tutti i giochi di sdoppiamento e di raddoppiamento» del reale stesso offerti dallo specchio dato dalla fotografia e dal cinema. È inizialmente la ricerca di una «visione in profondità» che, come abbiamo visto, fonda dapprima un'indagine psicologica tramite la *proiezione* dell'io e la *riflessione* che si inaugura, ad esempio, con il Surrealismo e il Kammerspiel. E tuttavia accade, che, a poco a poco, la riflessione e la rifrazione si trasformino impercettibilmente in un'autentica «demoltiplicazione»: nella fotografia e soprattutto nel cinema «il reale non vi si riflette più, s'involve fino all'estenuazione»[237]: è l'inversione di tendenza che si genera ad esempio, nel passaggio dal "realismo sovietico" al "realismo fascista". Questo processo conosce una lunga estensione, una progressiva diluizione tale da tradursi in un nuovo ed «altro tipo di serialità», quello che deriva dall'individuazione di modelli di rispecchiamento e dalla loro reduplicazione industriale che via via ne scioglie la funzione: si inaugura il cinema hollywoodiano classico.

Si innesca, in tal modo, una fase longeva di «riproduttibilità del reale» che si traduce in un «modo sottile di omicidio dell'originale»[238]. Infatti, nota Baudrillard: «il reale non è soltanto ciò che

può essere riprodotto, ma ciò che è già sempre riprodotto», in quanto, entrato nel sistema dei media, esso inizia a «circolare sino a volatilizzarsi» per via di quell'indistinzione che a poco a poco opera nello spettacolo-immagine in generale e nel cinema in particolare: la nuova «metafisica della rappresentazione prende se stessa per modello (il "puro sguardo") e gira su stessa nella ripetizione coattiva».

Ed è, come abbiamo visto, la televisione la principale artefice di questo cambiamento che è destinato a condurre all'iperrealismo: «un tempo si poteva dire, per denunciarne la retorica: "Questa è letteratura!". Si poteva dire, per denunciarne l'artificio: "Questo è teatro!". Si poteva dire, per denunciarne la mistificazione: "Questo è cinema!". Non si può dire, per denunciarne alcunché: "Questa è la televisione!". Perché non c'è più un universo di riferimento. Perché l'illusione è morta o perché è totale. Il giorno in cui nella stessa maniera potremo dire. "Questa è televisione! Questa è informazione!" vorrà dire che sarà cambiato tutto»[239]. Il mito della caverna di Platone, che è stato utilizzato in tanta letteratura di teoria e di critica cinematografica, pare non essere applicabile all'immagine-spettacolo. Il cinema opera, infatti, per Baudrillard, secondo un «copione inverso del mito platonico e della riunione delle due metà separate d'un simbolo»[240]. Non vi è dunque più differenza tra il reale e la sua ombra o il suo riflesso: dallo specchio riflettente si giunge, come abbiamo visto, allo specchio senza amalgama; dalla simulazione manifesta e calda, che ancora chiamava in causa lo scambio simbolico e si fondava sul principio della reversibilità, si passa alla simulazione fredda e occulta dell'iperrealismo, fondata sul principio dell'equivalenza; e, utilizzando i termini della nostra formulazione del problema, dallo spettacolo-immagine si approda all'immagine-spettacolo.

Wenders, che ha una particolare attitudine alla riflessione sul dispositivo cinematografico, ha dato esemplare espressione a queste transizioni in *Der Stand der Dinge* (*Lo stato delle cose*, 1982) in cui la meditazione sulla realtà diviene meditazione sul cinema e *viceversa*, passando attraverso l'analisi comparativa e il confronto simmetrico della simulazione manifesta con quella occulta, in un sottile gioco di riflessi e di rifrazioni fra «mondo vero» e «apparente» e tra principio di realtà e immaginario sia individuale sia

collettivo. In *Tokio-Ga* (Id., 1985), poi, questa indagine culmina nella sintesi lucida e ironica offerta dalla sequenza dedicata al laboratorio di cera, dove il regista riesce a mostrare la produzione di finti piatti di cibo da esporre nelle vetrine dei ristoranti per attirare i clienti, come se fosse un'elaborazione culinaria, con tanto di bolliture, impasti, guarniture, ecc. L'ironia, in cui consiste la seduzione della sequenza, deriva dalla simulazione manifesta data dalla ripresa e dal montaggio e operata nei confronti di una simulazione occulta. Certo è che questo sapiente utilizzo dell'espressività e della forma cinematografica è capace di far sperimentare alternativamente allo spettatore l'accecamento o l'allucinazione prodotti dal simulacro manifesto con quelli che risultano dal simulacro occulto. E si tratta di forme di accecamento o di allucinazione diametralmente opposte.

Con la simulazione occulta, infatti, secondo Baudrillard, «l'intera realtà quotidiana, sociale, politica, storica, economica ha fin d'ora incorporato la dimensione simulatrice dell'iperrealismo: noi viviamo già ovunque nell'allucinazione estetica della realtà»[241].

Tuttavia non si tratta affatto di quell'allucinazione estetica che era stata posta in opera dal Dadaismo con l'estetizzazione dell'oggetto o dal Surrealismo con la trasfigurazione del mondo data dall'inconscio. Esiste certamente una matrice comune tra Surrealismo e iperrealismo, in quanto entrambi operano sulla dialettica tra «mondo vero» e «apparente», spingendola quasi ai suoi limiti. In tal senso va forse interpretata la comune tendenza a estenuare la componente spettacolare del cinema, intesa come sollecitazione intensa della percezione e della sensazione, anche se è evidente la diversa funzione che lo *shock* assume nell'uno o nell'altro orientamento: per il surrealismo, lo *shock* è utilizzato soprattutto per *épater les bourgeois* secondo le finalità ideologiche, sociali e politiche del movimento, per l'iperrealismo è usato, come vedremo, per aumentare il numero di spettatori e incrementare i volumi di affari, secondo finalità prevalentemente economiche[242]. Se, da una parte, infatti, il Surrealismo come movimento artistico si caratterizza per il rifiuto della tecnica, la preminenza del contenuto e la funzione critico-eversiva dell'opera; dall'altra parte, l'iperrealismo, come tendenza dell'estetica contemporanea, si delinea per qualità diametralmente opposte. Non a caso, un teorico come Bazin che, come

abbiamo visto, può essere considerato in qualche modo un antesignano dell'iperrealismo, sosteneva che «per il surrealismo, il fine estetico è inseparabile dall'efficacia meccanica dell'immagine sul nostro spirito. La logica distinzione tra immaginario e reale tende ad abolirsi. Ogni immagine deve essere sentita come oggetto e ogni oggetto come immagine: una allucinazione vera»[243]. E, in effetti, se si poteva ancora rispondere negativamente alla domanda che sorgeva negli anni Venti e Trenta sulla «fine del reale e fine dell'arte per riassorbimento totale dell'uno nell'altra», era grazie a una simulazione che si voleva tanto manifesta da urtare o *épater* non solo i principi su cui si fondava la morale borghese, ma anche quelli sui cui riposava la sua estetica e, su tutti, il principio di verosimiglianza. E anche più tardi, negli anni Settanta, quando è ormai lontana l'estetica della rappresentazione (e perciò della verosimiglianza) e si affaccia l'epoca dell'iperrealismo, il surrealismo ingaggia grazie a Buñuel un vero e proprio duello tra simulazione manifesta e occulta. Accade, ad esempio, nella parte finale di *Le charme discret de la bourgeosie* (*Il fascino discreto della borghesia*, 1972), quando la simulazione manifesta interviene alla fine della serie di scene dei pranzi a svelare che molte di esse, precedentemente percepite nell'ordine del fenomenico in quanto sottoposte alla simulazione occulta, erano invece da collocarsi nell'ordine dell'onirico. Anche in questo caso, il regista fa sperimentare allo spettatore la profonda diversità che sussiste tra i due tipi di accecamento o allucinazione prodotti dalla simulazione manifesta od occulta.

Riprendendo la formula di Bazin potremmo in effetti dire che la simulazione manifesta del Surrealismo è all'origine di «un'allucinazione vera», perché, come quella naturale, sottrae qualcosa alla fisiologica percezione fenomenica; mentre la simulazione occulta è promotrice di un'allucinazione che potremmo definire "falsa", in quanto, diversamente da quella naturale, aggiunge qualcosa alla percezione fenomenica. Si tratta, naturalmente, di un'aggiunta fallace – che, come vedremo, spesso si avvale dell'effetto speciale –, poiché ciò che viene accresciuta è la sollecitazione percettiva stessa. Con l'allucinazione vera, dunque, la sottrazione percettiva è compensata dall'incremento di immaginario; mentre con l'allucinazione falsa si ha una sorta di raddoppiamento appunto di sollecitazione della percezione.

In questo modo, con l'iperrealismo, ci appaiono per così dire doppiamente validi i presupposti dell'estetica tardo-moderna che Benjamin aveva individuato nel cinema del suo tempo: «Venne il giorno in cui il film corrispose a un nuovo e urgente bisogno di stimoli»[244].

Anzi, è quasi superfluo esplicitare che questa nuova e più forte sollecitazione percettiva è quella che determina il ribaltamento dei termini da spettacolo-immagine e immagine-spettacolo, dal momento che rende preponderante la pulsione scopica. Ed è altrettanto superfluo esplicitare che proprio in tal senso va inteso il nostro riferimento metaforico all'allucinazione che, la "vera" o "calda", si fonda sul principio di sottrazione analizzato nel capitolo precedente; se "falsa"o "fredda", si basa su un nuovo e opposto principio.

A proposito del ruolo di preminenza delle immagini nella contemporaneità, Baudrillard nota: «Non smettiamo mai di accumulare, di addizionare, di rilanciare. E se non siamo più capaci di affrontare la matrice simbolica dell'assenza, è per la ragione che siamo immersi nell'illusione inversa, quella disincantata della profusione, nell'illusione moderna, quella disincantata, della proliferazione degli schermi e delle immagini»[245].

Egli chiama in causa, in tal modo, il principio di *accumulazione* proprio della cultura contemporanea che subentra a quello di equivalenza e si contrappone ancor più a quello di reversibilità proprio dello scambio simbolico ma anche appunto a quello di sottrazione, determinando conseguenze di rilievo nell'estetica dell'immagine: «accade con il colore al cinema o alla televisione: vi si dà molto, il colore, il rilievo, i toni gravi e quelli acuti (la vita, che diamine!), al punto che non avete più nulla da aggiungere, ossia da dare in cambio. Repressione assoluta: dandovi *un po' troppo*, vi amputano di tutto. Diffidate di quanto vi viene "reso" così bene, senza che voi l'abbiate mai dato!»[246].

È una sorta di circolo vizioso che innesca questa offerta sempre eccedente, dove pare che la richiesta del pubblico si faccia via via mai paga e dove pare che l'offerta, per così dire, assorba la domanda e la domanda restituisca quasi pavlovianamente la risposta preventivata. La qualità tecnologica della resa dell'immagine-spettacolo iperrealistica assume in questo processo un ruolo

fondamentale – notiamo, tra l'altro, in queste considerazioni di Baudrillard, ancora una volta un'evidente affinità con la concezione estetica e teorica di Arnheim.

E, come nell'iperrealismo pittorico ad esempio di Close, di Estes, di Going, di Hanson o altri, tale resa dissimula l'intervento umano – tanto che la pittura iperrealistica viene significativamente definita anche *photorealism*[247] –, così pure nell'iperrealismo cinematografico essa dissimula, oltre all'intervento umano anche la presenza tecnologica. E paradossalmente, il mezzo attraverso cui il cinema mette in opera tale dissimulazione è la tecnologia stessa: è questo il fondamento della simulazione occulta dell'immagine-spettacolo. È quindi un particolare utilizzo della tecnologia a compiere quell'atto di autentica mistificazione attraverso il quale essa rende invisibile se stessa, per rendere "più reale del reale" e "più visibile del visibile" l'immagine-spettacolo.

Si tratta di un processo che, come noto, è stato via via gestito con sempre maggiori investimenti di ricerca e di capitali, indipendentemente dalle resistenze di chi, tra registi e teorici cinematografici, sin dalle prime manifestazioni di concorrenza tecnologica tra cinema e televisione, ne paventava le conseguenze estetiche per il film[248].

L'estetica del cinema, come sappiamo, ha intrapreso un rapido processo di trasformazione, incalzato dai ritmi celeri dell'assuefazione dello spettatore alla *performance* tecnologica e a una sorta di sovra-stimolazione percettiva.

A poco a poco, infatti, l'"allucinazione", la "sovra-stimolazione", propria dell'esperienza estetica iperrealistica sono state introiettate in profondità da parte dello spettatore al punto da renderlo sempre più intollerante verso ogni forma di simulazione manifesta: perché altrimenti egli avvertirebbe oggi forte insofferenza, durante la visione di un film, verso il bianco e nero, il muto, le vecchie convenzioni come l'iris, la tendina, ecc., e soprattutto verso gli altrettanto vecchi trucchi ottici?

Non solo, ma, come nota Baudrillard, «con il passaggio dal muto al sonoro, e poi al colore, al tridimensionale e all'attuale gamma degli effetti speciali, l'illusione cinematografica è sparita via via che la performance tecnica si realizzava. Non c'è più vuoto, non c'è più ellissi, non c'è più silenzio. Più ci si avvicina a

questa definizione perfetta, a questa perfezione inutile, più si perde la potenza dell'illusione»[249].

Consapevole di questa trasformazione profonda nel sentire dello spettatore, Woody Allen propone, già a metà degli anni Ottanta con *La rosa purpurea del Cairo*, una riflessione sul cinema moderno e su quello contemporaneo che gioca in maniera intelligente con la nostalgia e s'ammanta dell'incanto e della poesia di quell'universo fantastico di bianco e nero e di voci artificiose, con cui il cinema di un tempo sapeva sedurre in maniera calda lo spettatore. Nel passaggio che compie il personaggio del divo dallo schermo di un cinema di periferia alla vita reale di una sua ammiratrice, è evocato l'immaginario di intere generazioni di spettatori, c'è quello scambio simbolico del sogno amoroso con la fantasmagoria seduttiva di un mondo di simulacri manifesti capaci ancora di scuotere, proprio in virtù della loro inverosimiglianza, sentimenti e pensieri. E nella resa di quel passaggio, attuata con trucco palesemente artificioso e quasi infantile nella sua ingenuità, la tecnologia interviene *in extremis* a rievocare quell'illusione offerta dallo schermo inteso come specchio, proprio nel momento in cui, negli anni Ottanta, non solo è ormai lontano il principio di reversibilità, ma si sta pure compiendo il passaggio dal principio di equivalenza a quello di accumulazione. «Ci fu un tempo, in film come *La rosa purpurea del Cairo*, – scrive appunto Baudrillard – dove i personaggi uscivano dallo schermo e scendevano nella vita per incarnarsi: capovolgimento poetico di situazione. Oggi è piuttosto la realtà che si trasfonde massicciamente nello schermo per disincarnarsi. La telemorfosi è totale»[250].

L'alta fedeltà del suono che sorge già verso la fine degli anni Settanta e l'alta definizione dell'immagine che si perfeziona appunto negli anni Ottanta, diffondendosi con successo ancora un trentennio dopo, sono entrambe, secondo Baudrillard, strumenti privilegiati della simulazione occulta e dell'iperrealismo[251].

All'inizio degli anni Novanta, Baudrillard vede *Barton Fink* (*Barton Fink – È successo a Hollywood*, 1991), di Ethan e Joel Cohen, *Wild at Heart* (*Cuore selvaggio*, 1990) di David Lynch e *Basic Instinct* (Id., 1992) di Paul Verhoeven. Dinanzi a questi film, egli è indotto a pensare che «il regista abbia avuto paura del proprio film, che non l'abbia più potuto né sopportare, né sostenere (sia per ec-

cesso di ambizione, sia per mancanza di immaginazione). Altrimenti non si spiega il parossismo dei mezzi e degli sforzi impiegati per squalificare il proprio film con un eccesso di virtuosismi, di effetti speciali, di luoghi comuni esasperati e di megalomania – come se si trattasse di tormentare, di far soffrire le immagini stesse, estenuandone gli effetti»[252].

Film d'autore o di largo consumo, secondo Baudrillard – ma ci pare tesi alquanto discutibile –, sono tutti allo stesso modo sottoposti al dominio egemone delle convenzioni espressive e drammaturgiche proprie dell'iperrealismo cinematografico: «citazionisti, prolissi, *hi-tech*, essi portano su di sé il cancro del cinema, l'escrescenza interiore, cancerosa, della loro stessa tecnica, della loro stessa cultura cinematografica»[253]. Come dire che la convenzione espressiva e drammaturgica dell'iperrealismo cinematografico, nel film, «assoggetta ogni cosa a un modo di essere ipertecnologico, iperefficiente, ipervisibile»[254], così genarando, nel cinema, una nuova estetica che ha tratto origine non tanto dall'innovazione tecnologica in sé, ma da un'inedita cultura visiva fondata sull'evidenza.

È chiaro che ciò comporta una transizione assai importante per il cinema dall'epoca dall'estetica del "reale", che come abbiamo visto è anche quella dell'equivalenza e della tautologia, a quello dell'estetica dell'iperreale che Baudrillard vede presieduto dall'accumulazione e che quindi potrebbe chiamare in causa la logica, o meglio, il non-sense del procedimento lapalissiano.

Non sorprende quindi, se all'immagine-spettacolo si addica assai bene la riflessione ironica – e in qualche modo "apocalittica"[255] – che Baudrillard dedica più in generale all'intera estetica contemporanea: essa «ci solleva dall'influenza del senso con lo spettacolo del non-senso. È quindi assurdo dire che non porta a nulla, perché è proprio questa la sua funzione vitale: quella di illustrare la nostra inutilità e la nostra assurdità. Anzi, di fare di questa decadenza il proprio fondo di commercio, pur esorcizzandolo come spettacolo»[256].

In tal modo, sembrerebbe trovare un'ulteriore conferma non solo l'assimilazione tra l'immagine e lo spettacolo da noi compiuta nella formula "immagine-spettacolo"; ma soprattutto ciò che abbiamo definito come "principio d'indistinzione", sembrerebbe trovare una sua validità, oltre che nell'immagine-spettacolo e nel

cinema, anche nell'ambito dell'estetica contemporanea intesa in senso lato. La contaminazione reciproca tra le diverse forme artistiche e di spettacolo, intensificandosi via via maggiormente, ha generato infatti una sorta di *continuum* indifferenziato di mezzi tecnologici, strumenti espressivi, forme stilistiche e generi estetici che percorre trasversalmente l'universo dell'audiovisione e che appare interamente dominato dai principi dell'immagine-spettacolo.

L'"allettamento iperrealistico" e l'"agio lapalissiano" paiono infatti essere all'origine di ciò che Baudrillard nota nell'intera estetica contemporanea e che definisce, con provocatorio sarcasmo, come «complotto dell'arte»[257]. Si tratterebbe di una sorta di connivenza misteriosa tra l'artista e il suo pubblico che consiste «nella complicità tra la mortificazione che i "creatori" infliggono agli oggetti e a loro stessi, e in quella che i consumatori infliggono a se stessi e alle loro facoltà mentali»[258].

Non è un caso, allora, se egli rilevi che, più specificamente, nel cinema contemporaneo, le convenzioni espressive e drammaturgiche del film iperrealista tendano a eliminare, insieme all'illusione estetica, anche l'allusione e perciò la dimensione del vuoto, dell'ellissi e della sospensione, ossia il sottinteso del senso e la latenza del sentire che sono *conditio sine qua non* del coinvolgimento "caldo" dello spettatore.

In questo tipo di cinema, quindi, ogni cosa gli appare prevedibile anche quando non rientra nell'ordine del citazionismo o dell'intertestualità e perciò non ammicca al *déjà vu*. Una simile prevedibilità ci sembra pertanto esulare dall'estetica dei decenni precedenti, dal momento che si affida allo stereotipo visivo e al luogo comune culturale con una frequenza e un autocompiacimento del tutto inusitati nella storia del cinema[259].

Ma, mentre noi crediamo che questo elemento sia da cogliere come uno dei sintomi dell'avvento di un'altra fase dell'estetica del cinema, forse una fase calante – ed esemplari, in tal senso ci appaiono, tra gli altri, i film di Tarantino –; Baudrillard, invece, ritiene che esso sia da considerarsi all'interno di strategie puramente economiche.

Lo stereotipo visivo, il luogo comune culturale e anche il citazionismo gli paiono infatti garanzie di risposte condizionate dello spettatore e perciò di quella sua passività che sempre di più

viene ricercata nell'esperienza cinematografica della contemporaneità. Da una parte, il citazionismo, quando venga colto come tale e conduca a riconoscere il riferimento, gratifica lo spettatore; mentre, dall'altra, lo stereotipo visivo e il luogo comune culturale, proprio nell'ordine del lapalissiano, rassicurano lo spettatore in quanto ne confermano le certezze.

Tali procedure, siano esse dettate da ragioni estetiche o da esigenze economiche, sono colme di conseguenze culturali. La più significativa di queste comporta implicazioni certamente profonde nell'ambito di ciò che Arnheim ha definito come «pensiero visivo».

Baudrillard è convinto che nella contemporaneità sia in atto un processo di autentico depotenziamento del pensiero visivo, tale da generare un'autentica incapacità di osservare o di esplorare e rinvenire il nuovo o l'inedito attraverso la percezione e tale da rinchiudere lo sguardo in vero e proprio circolo vizioso, in percorsi obbligati e facili, rendendolo in tal modo opaco, miope e, per così dire, quasi cieco[260].

Egli rintraccia in un passo di Sánchez Ferlosio un'efficace descrizione di questa particolare forma di "cecità": «Esiste una terribile forma di cecità di cui sono in pochi ad accorgersi, ed è quella che permette di guardare, ma non di vedere […]. Oggi la duplicità avvelena tutto, nessun impulso è puro e diretto. La campagna è così divenuta "paesaggio", cioè la rappresentazione di se stessa»[261].

Così, si aggrava di gran lunga quell'«accecamento» che, come diceva Barthes, fa sì, già da tempo, che ogni paesaggio debba essere «pittoresco»[262] e che, come sostiene Baudrillard, riesce a farci vedere, ad esempio, il deserto americano come uno spettacolo cinematografico: dal momento che, «tutto il paese, anche al di fuori delle sale di proiezione, [è] cinematografico»[263], allora ecco che «si attraversa il deserto come un western»; ecco che il deserto diviene nient'altro che una «drammaturgia straordinaria, per niente teatrale», tutta cinematografica, da film «puramente, geologicamente drammatico»[264].

È assai singolare il fatto che Wenders sembri proprio aver voluto offrire precisa espressione cinematografica di quest'affermazione, nell'*incipit* di *Paris, Texas*, dove, dapprima, sollecita appositamente nello spettatore il riconoscimento della citazione cinematografica, attraverso una lenta panoramica che mostra la

Monument Valley con l'accompagnamento delle note blues di Ry Cooder; ma, subito dopo, chiude il movimento della macchina da presa su un uomo il cui aspetto fragile e irresoluto e il cui goffo cappellino da golf, annullano in un istante nella mente dello spettatore ogni riferimento ai personaggi eroici di tanto *western*, in una sorta di sottile antitesi parodica.

Ma, nei film degli anni Novanta ai quali si riferisce Baudrillard, non appare alcun intento parodico o demistificatorio, né si scorge alcun tentativo di distogliere lo spettatore dai consueti e noti percorsi del suo pensiero visivo.

Così accade in questi film che lo stereotipo visivo reclama la risposta condizionata dello spettatore, attraverso ciò che lo studioso definisce come «ritorno-immagine», nell'ordine meccanicistico della catena stimolo-risposta proprio dell'iperrealismo.

Accade, ad esempio appunto in *Barton Fink* con un particolare utilizzo del *leit-motiv* visivo che sembra proprio essere deputato a innescare il meccanismo del "ritorno-immagine" nella mente dello spettatore: la soggettiva sulla tappezzeria che si scolla dalla parete e quella sul quadro con la ragazza in riva al mare verranno iterate e reiterate per esprimere l'ossessività del pensiero del protagonista sino a quando non passeranno dall'ordine dell'onirico a quello del fenomenico in una maniera repentina ma del tutto immotivata e tale da destare uno stupore effimero nello spettatore. Non manca, poi, il ritorno-immagine dovuto a un ampio catalogo di citazioni cinematografiche – come i corridoi dell'hotel simili a quelli celebri di *The Shining* (*Shining*, 1980) –, di luoghi comuni sul mondo dei produttori e degli sceneggiatori hollywoodiani e di stereotipi visivi come quello della cosiddetta "inquadratura della rana" atta a mostrare i corpi obesi dei potenti e dei ricchi. Infine, appare anche un "ritorno-immagine" che si avvale dell'utilizzo di forme espressive e di convenzioni drammaturgiche tratte dagli spot pubblicitari, come l'indugio su elementi deputati a colpire lo spettatore in maniera gratuita, perché inessenziali, nell'economia del film, sia alla costruzione della storia sia alla caratterizzazione psicologica dei personaggi – i piedi del protagonista ripresi dall'alto.

Sul medesimo meccanismo del "ritorno-immagine" opera inoltre la scena che ha decretato il successo di *Basic Instinct* e che mostra la protagonista la quale, seduta, accavalla le gambe avvolte

in piccola minigonna. Lo spettatore, accecato già da decenni dallo stereotipo pornografico – su cui torneremo –, non può che rimanere accecato, per dirla con Sánchez Ferlosio; ossia non può fare a meno di credere di vedere ciò che, invece, non solo non è visibile ma probabilmente neppure mostrato nella scena.

Qui il "ritorno-immagine" iperrealistico garantisce una doppia certezza: quella della sua pavloviana attuazione da parte del pubblico e anche quella del successo economico del prodotto.

Per queste ragioni, sia in *Barton Fink* sia in *Basic Instinc* sembrano davvero essere sottese, come sospetta Baudrillard, istanze economiche piuttosto che non estetiche.

Egli infatti è convinto che questi film siano prodotti effimeri che «non lasciano più alcuno spazio a qualsivoglia critica perché si autodistruggono essi stessi in qualche modo dall'interno. […] Ogni cosa sembra programmata per la disillusione dello spettatore, al quale non rimane altra considerazione da fare, se non che questo eccesso di cinema stia mettendo fine a ogni illusione cinematografica»[265].

Egli, del tutto pessimisticamente, non intravede, per lo spettatore cinematografico contemporaneo, alcuna possibilità di sviluppare o esercitare un senso critico né di elaborare un processo catartico.

In questo modo, anche sul piano psicologico, dell'intelletto e delle passioni, il principio di reversibilità è abolito a vantaggio di quello di accumulazione: lo spettatore è obbligato a ricevere – come Baudrillard sostiene a proposito della resa iperrealistica offerta dalla tecnologia – «un po' troppo» e a non dare mai nulla in cambio.

È così, infatti, che si attiva quell'identificazione psicologica profonda dinanzi all'immagine-spettacolo dalla quale scaturisce quell'effetto suggestivo che, come abbiamo visto, Baudrillard già negli anni Settanta aveva definito «catarsi per omeopatia», assai lontana – e forse agli antipodi – rispetto all'antica catarsi aristotelica.

Dunque se il cinema e l'immagine-spettacolo non hanno più «conseguenze estetiche» ne hanno certamente di etiche, come vedremo a proposito della relazione tra iperrealismo e *thanatos*.

Ignorando d'aver «inghiottito il suo proprio specchio», la cultura occidentale contemporanea, è divenuta, per Baudrillard, una «cultura della desublimazione delle apparenze dove tutto vi si materializza nelle sue forme più oggettive» e, per tale ragione, essa è divenuta anche una «cultura pornografica» che sussiste in virtù di una sorta di «ideologia del concreto, della fatticità, dell'uso, della preminenza del valore d'uso, dell'infrastruttura materiale delle cose, del corpo come infrastruttura materiale del desiderio»[266].

La teoresi dedicata all'iperrealismo prevede quindi il corollario dell'osceno e del pornografico che designa – al di là di qualsiasi moralismo che certo poco avrebbe a che fare con l'immoralismo di matrice nietzscheana proprio del pensiero di Baudrillard – non tanto la trasgressione dei limiti sessuali, quanto il superamento dei confini della scena sia dello spettacolo sia dell'immagine. La parola osceno, d'altronde, è infatti da intendersi, nel contesto di questa concezione estetica, nella sua accezione originaria e perciò va riportata al latino *ob-scēnum*, ossia letteralmente, fuori dalla scena.

Abbandonato l'ordine del simbolico e anche quello del realismo, con l'iperrealismo, l'estetica contemporanea è diventata facile preda di quell'accumulo di immagini e di visione che ha reso le opere artistiche pletoriche, ipertrofiche, ridondanti. Essa ha in tal modo messo in atto un processo di silenziosa «deriva nell'escrescenza» di cui l'oscenità e la pornografia non sono affatto eccezioni circoscritte in specifici generi, ma nuove forme della visione e dell'immagine-spettacolo.

Riprendendo Foucault, potremmo dire che la "volontà di sapere", che ha costituito nei secoli la conoscenza sulla sessualità, nella cultura moderna e contemporanea viene non solo accompagnata, ma anche molto rafforzata da quella "volontà di vedere" sottesa alla "rivolta della vista" sorta tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

Ciò che inizialmente era stata una sorta di tensione alla trasparenza, diviene presto una tendenza della contemporaneità a spogliare il corpo da ogni indeterminazione e da ogni segreto per

restituirlo a una visione totale presto destinata a farsi totalizzante nell'immagine-spettacolo.

È ciò che accade nella storia di Alphonse Allais, sorta di grottesca allegoria dell'osceno e del pornografico, dove si racconta che il *rajah*, non sazio della visione del corpo della baiadera nella danza dei sette veli, ordinò di farla scorticare viva, per "vedere di più".

Un paradosso, questo, che ben esprime il «controsenso totale di quella visione moderna e disincantata che considera il corpo come un oggetto che aspetta solo di essere svestito, e il sesso come un desiderio che aspetta solo di passare all'atto e di godere. Mentre invece tutte le culture della maschera, del velo e dell'ornamento, dicono esattamente il contrario: il corpo è una metafora e il vero oggetto di desiderio e di piacere sono i segni, i contrassegni che lo strappano alla sua nudità, alla sua naturalità, alla sua "verità", alla realtà integrale del suo essere fisico. È la seduzione che strappa le cose alla loro verità, ivi compresa la loro verità sessuale»[267].

Infatti, se l'oscenità e la pornografia erano un tempo legate, come sappiamo, alla rimozione, al divieto, al tabù che gravavano sull'intera sfera sessuale, l'oscenità e la pornografia contemporanee sono definite da Baudrillard in senso opposto, come "ipervisualità" che caratterizza l'iperrealismo. Così, mentre «una volta l'oscenità non era che un carattere secondario del rimosso – era l'inferno della rappresentazione, così come si parla dell'inferno alla Biblioteca nazionale –, e aveva il fascino del proibito, dei suoi fantasmi, delle sue perversioni, oggi essa esplode come carattere principale: fa esplodere la scena del visibile»[268].

Anche in questo modo, troverebbe conferma la preminenza dell'immagine sullo spettacolo nell'estetica contemporanea e perciò quel ribaltamento dei termini che conduce dallo spettacolo-immagine all'immagine-spettacolo e che esprime la perdita del retroscena, dell'"altrove" e dell'"altro" insita, come abbiamo visto, nella metafora dello specchio senza amalgama.

Tali mutamenti si coniugano quindi conseguentemente con una trasformazione profonda del concetto di osceno e di oscenità che Baudrillard individua nell'avvento di un'oscenità definita bianca, in quanto innocente, estranea a quel fascino oscuro e a quella seduzione tipici dell'«oscenità nera» del passato[269].

Anzi, si potrebbe dire che la nozione di oscenità bianca e cioè

di oscenità contemporanea è posta nel pensiero di Baudrillard agli antipodi della seduzione la quale, come abbiamo detto, tanto profondamente si lega alla nozione di spettacolo.

Ed è per questa via che l'osceno e il pornografico costituiscono due manifestazioni esemplari della simulazione occulta e fredda.

È chiaro, allora, il fatto che «la pornografia […] non nasconde la verità, è un simulacro [occulto], ossia l'effetto di verità che nasconde che quest'ultima non esiste. […] Esasperazione realistica, ossessione maniacale del reale: questo è l'osceno»[270].

Nel tentativo di render conto delle trasformazioni sottili e impercettibili intervenute su questo versante nel corso di alcuni decenni, è opportuno individuare alcuni momenti salienti del percorso attraverso cui, secondo Baudrillard, elidendo la seduzione, si giunge all'oscenità e alla pornografia; un *excursus*, questo, ch'egli compie, seppur in maniera discontinua, attraverso significativi riferimenti alla storia del cinema contemporaneo.

Il processo di progressivo ampliamento della sfera del dicibile e del visibile che il cinema ha offerto nell'ambito sessuale ha preso avvio tra la seconda metà degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta. Sono questi gli anni della *trasparenza* vissuta ancora come "trasgressione" e sono pure gli anni in cui l'*oscenità* continua ad essere vissuta ancora in gran parte come "calda".

È l'epoca che uno psicanalista come Musatti – il quale, come noto, molto ha contribuito alla teoria cinematografica – vedeva caratterizzata dalla «corsa all'ipersesso»[271].

Ed è anche l'epoca d'oro di *sex symbol* come Mae West, Ava Gardner, Gina Lollobrigida, ossia di quelle effigi di seduttrici che ancora assumono per intero su se stesse l'artificio peculiare della seduzione e un alone mitico e immaginario. Sono i simulacri "caldi" dell'epoca che potremmo individuare nel periodo in qualche modo inaugurato da Marilyn Monroe e chiuso dalla Bond Girl di *Goldfinger* (*Agente 007, missione Goldfinger*, 1964 di Guy Hamilton), la quale, come sostiene Baudrillard, con il suo corpo nudo ma pressoché invisibile, in quanto completamente dipinto d'oro, indossa l'artificio e conduce il *maquillage* seduttivo all'estremo sino a morirne, facendo di sé una sorta di vittima sacrificale. Un "sacrificio", questo, che servirà a decretare la fine di un'epoca: «morirà per aver incarnato fino al limite dell'assurdo il fantasma dell'erotico»[272] – notazione ironica,

quella di Baudrillard, che ha valore di epigrafe per l'ultima nella genia dei *sex symbol*, dorata affinché sia adorata come idolo erotico nell'epoca del tramonto dell'erotismo e della seduzione.

Negli anni Sessanta si assiste a una progressiva scomparsa dell'artificio seduttivo a vantaggio di un'evidenza del sesso che si vorrebbe naturale e non culturale: sono gli anni in cui la trasparenza viene proposta come "provocazione" e come "rivelazione" della natura e viene perciò contrapposta all'oscurantismo della cultura ipocrita e puritana di allora. Baudrillard vede nell'innalzamento pretestuosamente culturale del baluardo della natura ciò che Barthes avrebbe definito come un'autentica mistificazione, e vi scorge, perciò, una falsificazione culturale, una sorta di «scandalo insopportabile», in quanto è convinto che nemmeno presso i primitivi e meno che mai nella cultura contemporanea, insomma «da nessuna parte il corpo è questa superficie dell'essere, questa spiaggia vergine e senza tracce, questa natura. Non ha assunto questo valore "originale" che nella rimozione – e liberarlo in quanto tale, secondo l'illusione naturalistica, significa liberarlo in quanto rimosso. La sua stessa nudità si ritorce contro di lui e lo aureola di una censura ineluttabile», e ciò in quanto l'«utopia della nudità, del corpo *presente* nella sua verità, è tutt'al più l'ideologia del corpo che può essere *rappresentato*»[273]. È ancora una volta la dialettica del simbolico e dello specchio a mantenere viva l'idea di libertà, e non certo una libertà autentica di cui il corpo, come sappiamo, non ha mai goduto[274]. Il principio d'indistinzione sotteso al realismo, invece, offre l'illusione che la visione del corpo equivalga alla sua liberazione; mentre, in effetti, il corpo appare liberato solo nell'immagine che, ancora una volta, è complice con l'apparenza[275]. Così accade che, dietro l'illusione di una liberazione, in effetti appunto del tutto apparente, l'immagine nasconda un assoggettamento del corpo, diventando ben presto suo carcere – come ci ha mostrato la storia recente di intere generazioni che hanno inseguito e tutt'ora inseguono, anche a costo della vita, una certa "immagine del corpo" che è sempre prodotto culturale[276].

Il farsi immagine del corpo, ancora a partire dal principio d'indistinzione, non solo ha superato il limite dell'immaginario, dell'immagine e dello spettacolo, così entrando nel "reale"; ma ha anche trasmutato un'idea, quella di corpo "originario" e "natu-

rale" da liberare, in una cosa, in quel «corpo-oggetto» vera ossessione degli anni della liberazione del sesso e dell'inconscio. In tal modo, «la liberazione del corpo – osserva lucidamente Baudrillard già a metà degli anni Settanta – ha coinciso con una reificazione dell'inconscio»[277], incarnata appunto dal corpo liberato, disinibito, nudo, offerto alla vista, ostentato nell'immagine-spettacolo come sorta di trofeo di se stesso. Se egli, infatti, ha potuto dire che la nudità si è ritorta contro il corpo avvolgendolo e avvinghiandolo come «aureola di una censura ineluttabile», è perché la liberazione in immagine di esso, il suo denudamento, sono divenuti semplicemente un altro degli imperativi caratteristici della contemporaneità, una legge introiettata in ognuno alla stessa stregua dell'interdizione di un tempo a mostrarlo – potremmo perciò anche aggiungere che la «desublimazione repressiva»[278] di cui ha scritto Marcuse a proposito dell'erotismo ha assunto anche questo aspetto: il corpo non è più quella prigione dell'anima che s'è creduta fosse a partire da Platone e per tutti i secoli del Cristianesimo; oggi, piuttosto, l'anima, l'inconscio che introietta le immagini, è diventata prigione del corpo.

Pure in tale senso, possiamo allora dire che l'immagine, lungi dall'essere lo strumento della liberazione del corpo ne è divenuta la prigione: denudato di ogni segreto, di ogni seduzione, il corpo è entrato nell'immagine come cosa, come feticcio, ed ha dovuto sottomettersi alle sue leggi che, come noto, sono anche quelle economiche dell'industria culturale e dello *show business*.

Nel segno della natura, della verità e del "reale" con il cinema, prima, e con l'intero sistema dei media, poi, s'è infatti intensificata e diffusa su scala di massa anche nella contemporaneità quell'«isterizzazione della donna» di cui Foucault ha parlato a proposito della sessualità occidentale in termini emblematici come di un «fenomeno con il quale il corpo della donna è stato *analizzato*, *qualificato* e *squalificato* come corpo integralmente *saturo di sessualità*»[279].

È proprio ciò che Baudrillard nota in *Le mépris* (*Il disprezzo* di Godard, 1963) dove Brigitte Bardot descrive dettagliatamente il proprio corpo in uno specchio come sommatoria di oggetti parziali, proponendone ogni parte feticizzata, ogni reperto anatomico, alla valutazione erotica dell'altro e chiedendogli infine: «Allora, mi ami tutta?»[280]. Una sorta di espressione mirabile di ciò

che in altra sede abbiamo definito come "anatomia visiva" del corpo del *sex symbol* e che, grazie al *découpage*, era già divenuta vero e proprio canone dell'estetica cinematografica almeno a partire dagli autori del cinema classico hollywoodiano[281].

Ed emblematica ci pare in tale senso la dura critica proposta da Buñuel in quegli stessi anni con *Belle de jour* (*Bella di giorno*, 1966) e più tardi con *Cet obscur objet du désir* (*Quell'oscuro oggetto del desiderio*, 1977) dove la problematicità della dialettica tra cultura ed erotismo e tra sessualità e società capitalista e del consumo, posta dalla prostituzione di una donna dell'alta borghesia o dall'astuta resistenza di un'altra a concedersi al ricco uomo col quale intrattiene da tempo una relazione, diventa tema principale dell'opera e oggetto di un'analisi critica profonda, radicale e dalla potente carica eversiva, pur senza mai avvalersi dell'osceno o del pornografico e anzi fluttuando sempre nella dimensione "altra" dell'immagine, nella sua latenza, nella sua aleatorietà, nel suo "altrove" interamente affidati dall'autore all'immaginazione dello spettatore.

Con gli anni Settanta si avvia un terzo stadio della storia dell'oscenità contemporanea nel quale l'imperativo di trasparenza si inclina sul versante della "perversione". Sono proprio questi gli anni in cui l'immagine perde ormai del tutto il senso dello specchio e perciò pure la sua scena. In questa fase, l'iperrealismo attraversa un vortice che a Baudrillard pare senza fine: «più si avanza perdutamente nella veridicità del sesso, nella sua operatività senza veli, più ci si immerge nell'accumulazione dei segni, più ci si chiude in una significazione all'infinito, quella del reale che non esiste più, quella di un corpo che non è mai esistito»[282].

Ce lo mostra, appunto in quegli anni, *Il Casanova di Federico Fellini* (1976), vera e propria presa di coscienza crudele e dolente, che vede l'atto sessuale trasfigurato in puro atto meccanico, il corpo ridotto ad automa, da un'immagine-spettacolo la quale volutamente supera i limiti del simbolico per mostrare gli effetti dell'osceno sull'immaginario e sul "reale": la coazione a ripetere l'iterazione ossessiva, l'alienazione, l'anestesia del sentire – «il film m'insegnò che l'assenza dell'amore è la peggiore sofferenza che si possa sopportare»[283], ricorda Fellini. Si apre in questo modo, un panorama desolato e desolante, quello del solipsismo della vertigine "fredda" e della fisiologia sessuale che, in quest'ultimo

stadio dell'osceno, subentra all'anatomia. In una simile prospettiva, il corpo è assunto sì come mera carne, ma anche come puro meccanismo che, mostrato nella sua operatività tecnica non rivela altro se non una meccanica fisiologica, quella dell'automa – e, non a caso, quella di Casanova, è proprio l'epoca dell'automa.

Si potrebbe quasi affermare che questa riduzione dell'uomo a simulacro di un automa – operazione inversa a quella che presiedeva il «secondo ordine dei simulacri» – è proprio l'approdo a cui giunge il film nell'ambito del genere pornografico; punto culminante, per Baudrillard, dell'iperrealismo: «l'orgasmo a colori e in primo piano non è né necessario né verosimile – è solo implacabilmente vero, anche se non è la verità di un bel niente. È solo abiettamente visibile, anche se non è la rappresentazione di alcunché. […] È questo l'osceno, è il più vero del vero, è il culmine del sesso, l'estasi del sesso, è la forma pura e vuota, la forma schiettamente tautologica della sessualità. È il sesso colto nella sua esibizione, irrigidito nella sua escrescenza organica, è l'esacerbarsi logico della funzione del sesso, il più sesso del sesso, il sesso elevato alla potenza sessuale – non è la copulazione ad essere oscena, è la ridondanza mentale del sesso, è l'escalation di verità che conduce alla vertigine fredda della pornografia»[284].

Smarrita ogni immaginazione, ogni illusione, ogni apparenza, «il solo fantasma in gioco nella pornografia, se mai ce ne fosse uno, non è quello del sesso, ma quello del reale e del suo assorbimento in qualcosa di diverso dal reale, l'iperreale»[285].

Superate le fasi della trasgressione e della provocazione, l'osceno perde quindi ogni possibile mandato di liberazione o emancipazione, diviene inutile, gratuito, immotivato; come fine a se stessa appare ormai anche la trasparenza, privata d'ogni imperativo etico, politico, sociale o culturale; e svuotati di qualsivoglia significato sembrano pure il "vero" e la "verità".

A questo punto in cui, come abbiamo detto, l'osceno non si contrappone più a ciò che sta sulla scena dell'immagine-spettacolo, in quanto il «sesso è neutralizzato dalla tolleranza» e perché non vi è più nulla da trasgredire, esso dilaga indifferentemente tra le immagini, forte dell'iperrealismo di cui lo dota la loro tecnologia.

È il momento in cui al principio di equivalenza subentra il principio di accumulazione che sottende alla pornografia con-

temporanea la promessa di rendere l'immagine-spettacolo del sesso più reale della realtà stessa. Perciò, l'oscenità sempre più può essere colta come allegoria dell'iperrealismo o come metafora «barocca di sovrasignificazione che rasenta il "grottesco" (alla lettera: l'arte "grottesca" dei giardini sovrabbondanti di rocce, come la pornografia sovrabbonda di pittoresco nei particolari anatomici). […] Vi si scorge quel che non si era mai visto – voi non l'avete mai visto funzionare, il vostro sesso, né così vicino, né generalmente in altro modo, per vostra fortuna. Tutto è troppo vero, troppo vicino per essere vero»[286].

Per tali ragioni, la pornografia esaurisce assai presto il proprio carattere di attrazione e dissolve quasi immediatamente il proprio potere di stimolazione dell'istinto sessuale. L'innalzamento continuo delle soglie di stimolazione, alla fine appare quasi inutile. Lo spettatore, saturo di rilanci e giochi al rialzo, infine si mostra quasi indifferente, rispetto al passato, nel confronti della sessualità offerta da un'immagine-spettacolo che tuttavia non può fare a meno di osservare, preso da una nuova ossessione, quella della scopofilia.

È questo, probabilmente, il senso profondo che Pasolini sottende, in maniera provocatoriamente critica, al finale di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). In effetti, i protagonisti, saturi per aver sperimentato ogni forma di piacere sessuale, dalla masturbazione alla sodomia, dall'esibizionismo al sadismo, dal feticismo alla pedofilia, si danno infine appunto alla scopofilia e al voyerismo. Non a caso, l'estenuazione erotica che Pasolini ci mostra e che Baudrillard vede come espressione della fine della seduzione nella cultura contemporanea e come vittoria della «logistica dei piaceri» e del godimento come «usufrutto industriale dei corpi»[287], non può che condurre all'ossessione scopica fine a se stessa. Un'ossessione scopica, questa, alla quale rimanda il capovolgimento del cannocchiale attraverso cui i protagonisti operano un effetto di allontanamento e di rimpicciolimento non solo del sesso, ma anche dell'immagine. Una sorta di "telescopofilia", allora, che ci consegna di fatto un profondo pessimismo della ragione non solo a proposito delle passioni – qui più che mai "tristi" –, ma anche e soprattutto riguardo all'immagine e al suo destino.

È in fondo però proprio questo destino ciò che Baudrillard intravede alla fine della storia dell'osceno e del pornografico. Un

destino dove l'immagine-spettacolo, una volta smarrito il suo contenuto – a furia di estenuarlo –, perde anche la sua ragion d'essere. Un destino, dove lo sguardo transita dall'"attrazione" dello spettacolo, a cui si riferiva Ejzenštejn, a quella "distrazione" forse fatale su cui rifletté Banjamin a proposito del cinema in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*.

Iperrealismo e thanatos

> Durante le riprese di *Lampi sull'acqua*, ci chiedevamo sempre, a ogni metro di pellicola girata, se fosse lecito quello che stavamo facendo. E mentre la cinepresa girava, ci interrogavamo continuamente, ne discutevamo, avevamo sempre l'accordo di Nick. Il film stesso non è che un modo di misurarsi con il problema.
>
> W. Wenders, *L'atto del vedere*

Benjamin, come sappiamo, aveva già individuato nel 1936 fondamenti e conseguenze etici ed estetici del legame che, nel cinema, unisce *shock* e *thanatos*[288]. Lo *shock* sarebbe diventato, come appunto è accaduto, una qualità, quella «tattile», intrinseca dell'estetica tardo-moderna, trasformando l'opera cinematografica – di qualsiasi tipo – in un proiettile da lanciare «contro l'osservatore». Lo spettatore cinematografico avrebbe – e in effetti ha – sempre di più «tentato di sottrarsi» allo *shock*, dando origine a quella nuova modalità del rapporto con l'opera che è la «ricezione nella distrazione». La «percezione sensoriale modificata dalla tecnica» secondo simili modalità si sarebbe facilmente prestata a quella svalutazione del contenuto dell'opera funzionale alla strategia del potere e tipica della novecentesca «estetizzazione della politica» – come ha dimostrato il «fiat ars – pereat mundus» attuato dal fascismo e da ogni altra forma più o meno palese di autoritarismo.

Come Benjamin aveva lucidamente rilevato, fondamentale in tale processo sarebbe stato il ruolo assunto dall'estetizzazione della violenza e, più in generale, potremmo dire, appunto di *thantos*, tanto da scrivere: «L'umanità, che in Omero era uno spettacolo per gli dèi dell'Olimpo, ora lo è diventata per se stessa. La sua autoestraniazione ha raggiunto un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine»[289].

Baudrillard non solo riprende esplicitamente gli assunti e i

principi di questa riflessione di Benjamin – spesso citandoli letteralmente –, ma ne analizza le manifestazioni e gli effetti nell'epoca dell'immagine-spettacolo iperrealistica.

Sin dagli anni Settanta, egli vede intervenire un mutamento sostanziale nel processo catartico la cui importanza per lo spettacolo ci è nota a partire dalla *Poetica* di Aristotele e la cui attuazione gli pare legarsi, nell'epoca dell'iperrealismo e in virtù del principio estatico, non tanto al processo della proiezione psicologica, quanto a quello dell'identificazione: «anche la buona vecchia "catarsi" del teatro classico delle passioni è diventata oggi omeopatia per simulazione. Così va la creatività»[290].

Ciò appare del tutto evidente nell'applicazione del principio di estasi o di *shock* alla spettacolarizzazione di *thanatos* e, più in generale, della negatività.

Nell'epoca dell'iperrealismo, il destino dell'immagine-spettacolo pare soggetto a quella «strategia fatale» che, come abbiamo visto, è insita nell'istanza spettacolare dell'estasi.

Nel corso degli ultimi decenni del Novecento, il principio estatico sotteso alla componente spettacolare dell'immagine, coniugandosi con il principio di accumulazione che investe l'ambito e il grado del visibile dell'immagine, ha subito profonde e radicali trasformazioni. Il transito dallo spettacolo-immagine all'immagine-spettacolo ha coinciso, infatti, con un progressivo ampliamento della sfera del visibile utilizzato, come noto, in funzione di una sollecitazione via via più intensa non solo della percezione, ma anche della sensazione dello spettatore. Ciò, da una parte, ha decretato un concorso di innovazioni tecnico-formali e, dall'altra, sul versante contenutistico, ha comportato il ricorso sempre più indiscriminato allo *shock*.

È sufficiente osservare, ad esempio, i mutamenti intervenuti lungo i decenni in generi cinematografici come, ad esempio, il film di guerra, il giallo o il *thriller*, per non parlare dell'*horror*, ma anche del film drammatico.

Già solo all'interno di un unico percorso artistico, per quanto longevo, come quello di Hitchcock, che assumiamo per la sua esemplarità, possiamo constatare un sensibile mutamento nelle forme e nei modi con cui viene mostrata la morte: ad esempio, da *Rear Window* (*La finestra sul cortile*, 1954) o *Dial for Murder* (*Il delitto perfetto*, 1954) oppure *Rope* (*Nodo alla gola*, 1948), dove la morte

è significativamente posta fuori dal campo visivo dello spettatore, a *Frenzy* (*Id.*, 1971), che non a caso si apre proprio con il lungo indugiare della macchina da presa sul cadavere di una giovane donna, assistiamo a una trasformazione radicale delle convenzioni drammaturgiche che investono, nel cinema, la morte o l'atto violento dell'omicidio. Per non dire dei mutamenti profondi che sono intervenuti allorquando si sia voluto realizzare un *remake* delle opere di Hitchock, com'è stato ad esempio con *Il delitto perfetto* e soprattutto con *Psyco* (*Id.*, 1960). In quest'ultimo caso, è sufficiente rilevare come la scena della doccia di *Psycho* (*Id.*, 1998) di Van Sant si contraddistingua per l'indugiare della macchina da presa non solo sul rosso del sangue ma anche sulle ferite del corpo nudo ed esanime della giovane donna.

Nel film di guerra degli anni Sessanta e Settanta si assiste a un progressivo ampliamento del visibile riferito all'ambito di *thanatos*, che è attuato in virtù del principio di equivalenza tra il "reale" e l'immagine-spettacolo.

Certamente in principio molti sono gli effetti positivi che derivano da tale mutamento: non solo il cinema, rispetto al passato, è portato ad essere meno ipocrita, meno mistificatore, meno demagogico; ma spesso diviene anche mezzo di denuncia a vantaggio del progresso civile, sociale e culturale dell'intero mondo – e gran parte della storia iconografica della contemporaneità si deve a immagini come quelle di guerre, povertà, soprusi e ingiustizie, ecc., che si sono inscritte nell'immaginario collettivo di generazioni, contribuendo a formarne consapevolezza e ispirarne ideali e aspirazioni etiche.

Una diversa interpretazione dei fatti storici, una minore retorica sui "nostri", un nemico più umanizzato, meno eroi e minor eroismo si affacciano, come noto, nei film dedicati alla Seconda Guerra Mondiale – da *Hiroshima mon amour* (*Id.*, 1959) di Resnais a(*Id.*, 19XX) – o a quella del Vietnam – da *Apocalypse Now* (*Id.*, 1979) di Coppola a *Full Metal Jacket* (*Id.*, 1987) di Kubrick e oltre[291].

Soprattutto con gli anni Ottanta le istanze etiche, ideologiche, politiche e sociali sottese a questa tendenza si coniugano e spesso si convertono, però, in esigenze economiche, dettate anche dalla coeva proliferazione delle televisioni private e dall'avvento, nel 1983, del telecomando.

A poco a poco diverrà sempre più arduo, nel cinema di guerra, discernere tra il "realismo" di denuncia e l'iperrealismo di mera attrazione oppure individuare una netta linea di confine tra l'uno e l'altro sia nel contesto di uno stesso film sia in quello dell'intera produzione che muove da *Apocalypse Now* a *The Thin Red Line* (*La sottile linea rossa*, 1998) di Terrence Malick o *Saving Private Ryane* (*Salvate il Soldato Ryan*, 1998) di Spielberg e oltre.

Al principio di equivalenza subentra quello di accumulazione; l'utilizzo dello *shock* come mezzo di sollecitazione del senso critico dello spettatore viene a poco a poco sostituito da un uso dello *shock* quale strumento di attrazione finalizzato a garantire la vendita del prodotto audiovisivo secondo il dettato delle strategie di *marketing* dello *show business*.

Nel processo di graduale transizione dell'atteggiamento dello spettatore dall'"attrazione" alla "distrazione" e da una partecipazione "calda" a una "fredda", un ruolo importante è assunto, secondo Baudrillard, dalle novità tecnico-formali e dall'innovazione tecnologica. Egli sostiene, infatti, che già negli anni Settanta, l'introduzione del colore nel telegiornale giunse negli Stati Uniti ad attribuire alle immagini della guerra in Vietnam quell'iperrealismo che, da una parte, segnava la differenza rispetto al coinvolgimento "caldo" proprio dell'epoca del bianco e nero del passato; e, dall'altra parte, apriva anche quella dimensione allucinata e "fredda" indispensabile per rendere più sopportabile allo spettatore pure la tragedia. «Perché ci sia percezione critica, occorrerebbe che le immagini fossero *diverse* dalla guerra»[292]; invece, con l'esigenza di rendere il mondo trasparente a se stesso spesso si decreta il passaggio dalla fase dello schermo come specchio riflettente a quella dello schermo come specchio senza amalgama. In questo modo, il vetro dello schermo «consente la sublimazione, l'osservazione distaccata, la visione a distanza: la tele-visione, appunto. […] Osservando attraverso il vetro riusciamo a "vedere in trasparenza" e a "vederci chiaro", che è anche un modo di contenere i fenomeni. […] Il vetro è il mezzo per contenere il pericolo, non certo perché duro e compatto, ma perché lascia vedere le cose come immagine»[293], scrive Hillman a proposito del rapporto tra guerra e *mass media*, riprendendo in maniera più o meno diretta ed esplicita la riflessione di Baudrillard.

Protetto dallo schermo, lo spettatore guarda l'orrore del mondo come se questo non lo riguardasse.

Riflettendo sul rapporto tra *thanatos* e cinema emerge certo con evidenza ancora maggiore come la condizione di massima segregazione fisica tra lo spettatore e ciò ch'egli vede, che è elemento differenziante tra l'esperienza cinematografica o televisiva e quella del teatro o di altre forme di spettacolo tradizionali, sia anche presupposto necessario per il passaggio dallo spettacolo-immagine all'immagine-spettacolo.

A ciò si aggiunge quell'ampliamento del visibile che, nell'epoca dell'iperrealismo, investe *thanatos* e che un particolare uso della tecnologia conduce a una sorta di estetizzazione della violenza e della morte tipico non solo del cinema popolare e di largo consumo, ma anche di quello che si vorrebbe d'autore[294]. Accade, ad esempio, in *Inglourious Basters* (*Bastardi senza gloria*, 2009), dove Tarantino persegue quell'estetizzazione della violenza che è cifra del suo stile e così raffigura le azioni degli oppositori del nazismo come particolarmente efferate per non dire spietate, soffermandosi, in maniera gratuita, sui loro aspetti più truculenti o impressionanti e riprendendo quei cliché verbali, non privi di banale ironia, che tipicamente accompagnano l'atto violento in molti film di largo consumo.

Dall'uso del *ralenti* per dilatare il tempo di percezione del proiettile che colpisce il corpo alla sovrabbondanza degli effetti fisici e fisiologici del ferimento, tutto il repertorio delle manifestazioni visive della morte violenta nell'immagine-spettacolo è soggetto a un eccesso della visibilità che si avvale del trucco, dell'effetto speciale, di forme e tecniche sofisticate, tanto che persino la vera morte violenta in un film documentario risulterà deludente per lo spettatore assuefatto ai modi e alle convenzioni dell'iperrealismo – perciò possiamo presumere che certo assai difficilmente ormai accadrà nel cinema che la morte sarà posta fuori campo, in quel campo cieco invisibile all'occhio e affidato all'immaginazione e quindi anche alla partecipazione profonda (e forse anche alla compassione) dello spettatore.

Così, possiamo constatare come la «banalità del male» di cui parlava Hannah Arendt si confonda oggi con quella di un'immagine inutilmente ad alta definizione del male stesso; l'una e l'altra, sostiene

Baudrillard riprendendo implicitamente Günther Anders[295], allo stesso modo consistono sempre più in una *performance* tecnica.

Egli sospetta che sia proprio questa la realizzazione estrema di quella «caduta nella banalità» che Heidegger intendeva come la «seconda caduta dell'uomo» – la seconda e anche l'ultima possibile. La tecnologia, lungi dal realizzare il destino della metafisica, come Heidegger prevedeva, realizza, invece, tramite l'immagine-spettacolo, il piano politico, la strategia del potere.

Il puro piacere scopico di cui la nostra cultura è preda, se trova forse la sua causa prima nell'impotenza e nell'incapacità dello spettatore di rapportarsi al reale in maniera diretta e non mediata, ha come suo effetto una progressiva anestesia del sentimento verso ciò che viene mostrato, per quanto sconvolgente possa essere. Il rilancio di assuefazione dello spettatore alla *performance* tecnologica e all'effetto speciale ha come suo contraltare una sorta di *escalation* di apatia del sentire: «ci hanno lasciato il nervo ottico, ma hanno snervato tutti gli altri. […] Resta solo lo schermo mentale dell'indifferenza, che risponde all'indifferenza tecnica delle immagini», constata amaro Baudrillard[296].

Come ha sostenuto Hillman, il progressivo *forcing* intrapreso per dare visibilità a *thanatos* che è tuttora in atto nei mass media e che spinge a rendere "più visibile del visibile" – e sempre più spesso senza motivo – anche l'orrore del mondo, ha fatto innalzare a tal punto le difese dello spettatore, da renderlo totalmente insensibile: dinanzi al susseguirsi indistinto di reportage sulle atrocità di guerra e di pubblicità, egli non distingue, percepisce ormai un *continuum* indifferenziato, dove ogni immagine assomiglia alla precedente o alla seguente. In effetti come discernere, quali le discriminati da utilizzare? Le une e le altre immagini-spettacolo, infatti, appaiono sussunte dal modo di rappresentazione dominante, quello iperrealistico. Non solo, ma il principio d'indistinzione opera un livellamento generalizzato verso l'immagine-spettacolo: reportage, pubblicità o film, in quanto tutti allo stesso modo prodotti del medesimo mercato dello *show business*, debbono possedere attributi di attrazione per catturare l'attenzione dello spettatore, pur senza scalfire la distrazione che contraddistingue il suo atteggiamento dinanzi a qualsiasi tipo di contenuto. Qui, potremmo dire – mutuando e riadattando la nota espressione di Barthes –,

l'immagine-spettacolo contemporanea rasenta il «grado zero» del senso e anche del sentire. In ciò, la più autentica *oscenità* e la vera *pornografia* della nostra epoca. In ciò l'iconoclastia contemporanea, così intimamente legata alla «violenza dell'immagine e sull'immagine»[297]. E queste sì cariche di conseguenze etiche.

L'indifferenza che caratterizza ormai l'esperienza di un'immagine-spettacolo iperreale, infatti, per lo spettatore rischia facilmente di trasfondersi e confondersi con l'esperienza del reale stesso; e ciò in virtù di un principio di equivalenza tra "reale" e immagine che, in maniera demagogica, viene implicitamente presupposto nell'immagine-spettacolo dell'iperrealismo, anche se abbiamo visto che esso ha già lasciato il passo da tempo a quello di accumulazione. Così, l'inconsapevole assuefazione all'eccesso di evidenza e di visibilità rischia di diventare assuefazione altrettanto inconsapevole al mondo e al suo orrore – il cittadino è, come si dice, sempre più spettatore.

Il 2001 è forse l'anno d'apogeo di questo processo e, non a caso, l'effetto di "ritorno-immagine" sembra essersi innescato a ripetizione. Le immagini riprese da quanti per caso si trovavano nei pressi del World Trade Center sono immediatamente diventate prodotto pronto all'uso e al consumo visivo. Circolano nei telegiornali, sulla rete, nei film. Non solo, ma la «vertigine del raddoppiamento» propria delle due torri gemelle – che Baudrillard vedeva già negli anni Settanta come «cieche» e come «segno visibile della chiusura d'un sistema», tutta situata nel «fascino particolare di questa reduplicazione» che culmina nel «prestigio della similitudine»[298] – si impossessa delle immagini mediatiche, iterate e reiterate migliaia di volte in un lasso di tempo assai breve e, dinanzi a questa terapia d'urto, il pubblico risponde o con l'intossicazione della psicosi collettiva paranoide oppure con la crisi di rigetto. Reazioni entrambe del "ritorno-immagine" che circola tra immagini mediatiche e mentali. Nell'uno o nell'altro caso, questo stesso "ritorno-immagine" sarà oggetto di ulteriore "ritorno-immagine" di terzo grado: quello cinematografico che fungerà da "esorcismo" dell'uno o dell'altro sintomo, compresa quella convinzione assai diffusa secondo la quale l'attentato sarebbe stato costruito come un film dalla nazione che detiene il primato dello *show business* mondiale. Più tardi, accadrà pure che la conseguente guerra in Iraq verrà analizzata da François De Bernard come sorta di calco della teoria e della pratica cinema-

tografiche. Anche Baudrillard ne renderà conto: «ciò a cui assistiamo annichiliti non è "come un film", è precisamente un film. […] Il *casting*, i movimenti tecnici e finanziari sono stati meticolosamente programmati: roba da professionisti. Compreso il controllo della diffusione e dei canali di distribuzione. Infine, la guerra sul terreno diviene un gigantesco effetto speciale, il cinema diviene il paradigma della guerra, e noi la immaginiamo "reale"»[299]. Ed esiste un "ritorno-immagine" persino preventivo, perché prima dell'11 settembre 2001, ad esempio, un film come *Wag the Dog* (*Sesso e potere*, 1997 di Barry Levinson con Dustin Hoffman e Al Pacino) aveva anticipato uno scenario mondiale dove la guerra era lo spettacolo da telegiornale prodotto e diffuso da una società di informazione e intrattenimento, per distrarre il pubblico dallo scandalo che investiva il presidente degli Stati Uniti prossimo alla rielezione. In una dimensione iperreale come quella contemporanea, sostiene provocatoriamente Baudrillard, «la virtualità della guerra non è quindi una metafora. È il passaggio letterale della realtà nella finzione, o piuttosto la metamorfosi immediata del reale in finzione. […] In questa storia, del resto, a essere in gioco non è soltanto la realtà del reale, è anche la realtà del cinema. […] È per questo forse che il cinema scompare, perché è passato nella realtà: quest'ultima scompare per effetto del cinema, e il cinema per effetto della realtà. Trasfusione omicida in cui ciascuno perde la propria specificità. Se si considera la storia come un film – cosa che è divenuta malgrado noi –, allora la verità dell'informazione consiste nella postsincronizzazione, nel doppiaggio e nella sottotitolazione del film della storia»[300].

Ipotesi vertiginosa e, soprattutto provocatoria perché si riferirebbe alla fine della Storia decretata, nell'immaginario collettivo, dall'avvento non solo dell'informazione in tempo reale ma anche della spettacolarizzazione iperrealistica del cinema in tempo reale – e, in questo stesso senso metaforico e provocatorio, aggiungiamo in inciso, va colto l'iperbolico e fors'anche aberrante titolo del volume di Baudrillard *La guerra del Golfo non c'è mai stata*.

«Cosa che è divenuta malgrado noi», dice Baudrillard. Perché «malgrado noi»?

Al principio d'indistinzione che pare essere stato tacitamente assorbito nell'immaginario collettivo, corrisponde, per Baudrillard, un atteggiamento di indifferenza tanto all'immagine-spetta-

colo quanto al mondo: «dell'informazione noi siamo ostaggi; ma ce ne diamo anche lo spettacolo, il consumo spettacolare, senza preoccuparci della sua credibilità»[301]. Assenti, svaniti, distratti, irresponsabili, in fondo siamo tutti, secondo Baudrillard, «dissidenti clandestini» dall'iperrealismo: né "apocalittici" né "integrati", né "maggioranza silenziosa" né massa occultamente persuasa[302]. Siamo, dice Baudrillard, «tutti agnostici. C'erano quelli che credevano in Dio e quelli che non ci credevano. Ci sono quelli che credono nella realtà e quelli che non ci credono. Poi ci sono gli agnostici della realtà che, senza ricusarla in assoluto, ne ricusano la credenza. […] È il rifiuto illuminato di lasciarsi prendere nella trappola di una realtà feticizzata nel suo principio, di una realtà presa anch'essa nella trappola dei segni di realtà»[303].

Ormai potremmo capovolgere l'assunto di McLuhan secondo cui lo spettatore crede all'esistenza dell'albero se ne vede l'immagine mediatica e dire che se l'immagine ci mostra quell'albero, sappiamo ormai, con l'iperrealismo, ch'esso, probabilmente, non esiste.

Lo aveva già detto Susan Sontag a proposito dello scetticismo del pubblico che pur assisteva emozionato alla "grande cerimonia dei media"[304] per lo sbarco sulla luna; lo ribadisce Baudrillard quando al paradigma di Dayan e Katz relativo appunto alle "grandi cerimonie dei media", contrappone quello dei «*Fake events*», «l'evento "mondiale", o piuttosto il non-evento mondializzato: i mondiali di calcio, l'anno 2000, la morte della principessa Diana, *Matrix*, ecc.»[305].

La silenziosa dissidenza del pubblico rivelata dalla dimenticanza immediata di un evento che si vorrebbe non solo di portata mondiale, ma storica, spiegherebbe, tra l'altro, quell'apparente, brutale, ingenuità in cui è caduta la cultura occidentale, che finge di credere all'attendibilità dell'immagine-spettacolo a patto che si rispetti questa sua credenza.

Le immagini-spettacolo contemporanee, che fluttuano dall'una e dall'altra parte dello specchio senza amalgama, vivono di quest'«inestricabile intersecarsi dell'esaltazione di realtà e della sua sconfessione»[306].

Se ci poniamo dinanzi all'immagine, infatti, non è per vedere ciò che essa mostra, ma semplicemente, per guardare l'immagine. E paradossalmente proprio da qui derivano le conseguenze etiche più importanti.

È l'ultimo stadio della disillusione, divenuta ormai una sconfessione non solo del mondo ma anche dell'iperrealtà proposta dal dominio totalizzante dell'immagine-spettacolo contemporanea. Una simile disillusione, tuttavia, curiosamente soggiace ancora al principio d'indistinzione e percò genera quel distacco non critico, ma indifferente che si traduce nella vita nell'inazione, nell'inerzia e nell'assenza di risposte comportamentali e di reattività adeguata al contenuto delle immagini.

E nonostante ciò Baudrillard esprime la convinzione che consista forse anche in questo il "pensiero debole" teorizzato da Vattimo, ossia, nel ricusare il potere non rispondendo in alcun modo e non ricambiando alcun "controdono" al suo "dono" strategico di immagini d'informazione e di spettacolo.

Nulla a che vedere, dunque, con quella sorta di scambio simbolico mortale che appare in *Videodrome* (*Id.*, 1983) di Cronenberg, dove il protagonista, divenuto un registratore vivente, mentre il televisore è come un corpo che pulsa e sente, può sconfiggere la morte mostrata dal programma televisivo *Videodrome* solo con la propria morte.

Infatti, secondo Baudrillard, «noi registriamo tutto, ma non vi crediamo poiché *noi stessi siamo diventati degli schermi*, e chi può chiedere a uno schermo di credere a ciò che registra? Alla simulazione [fredda] rispondiamo con la simulazione, siamo diventati anche noi dei dispositivi simulatori»[307].

È forse questo l'unico modo attraverso cui il pubblico può evitare d'essere soggiogato, ipotizza Baudrillard, offrendo solo l'immagine della propria sottomissione: «rispondere ai segni del potere solo con i segni della schiavitù»[308].

Certo, resta da comprendere se questo scambio simbolico *sui generis* porti all'acquisizione di una maggiore libertà da parte dello spettatore o, al contrario, a una sua resa e capitolazione senza precedenti e a una sua sottomissione senza speranza.

> Né spettatori, né attori, siamo voyeur senza illusioni. Se siamo anestetizzati, è perché non c'è più estetica (in senso forte).
>
> J. Baudrillard, *Le strategie fatali*

Il trash e l'iperrealismo

Se le avanguardie artistiche operarono l'estetizzazione del quotidiano e del prosaico, l'iperrealismo compie la medesima operazione con lo scarto, il rifiuto e, *in extenso* il *trash*. In questo modo, per Baudrillard si è attuata una lenta transizione che ha condotto *l'art pour l'art* dalla fase tardo-moderna a quella contemporanea attraverso le diverse tappe di una medesima estetizzazione della banalità: la cosa, spogliata della sua funzione utilitaristica, acquisisce *ipso facto* un'aura estetica, decretando una sorta di «museificazione a tambur battente» dell'inutile, del desueto, dello scarto. E tuttavia questo processo raggiunge per Baudrillard – che anche a tal proposito pare porsi in linea con la Scuola di Francoforte e in particolare con la posizione di Adorno –, un punto di non-ritorno: «da quando il *ready-made* ha incluso la banalità stessa, tutto ciò è finito. Finita l'innocenza del non-senso, del non-figurativo, dell'abiezione e della dissidenza»[309].

E, allo stesso modo, è accaduto che la nobilitazione del *Kitsch*[310] nel corso del tempo abbia via via smarrito la sua portata provocatoria, e non solo nell'ambito puramente estetico; così è accaduto anche con la nobilitazione del *trash* che sancisce in qualche modo nel cinema la nascita dell'estetica dell'iperrealismo e il passaggio dallo spettacolo-immagine all'immagine-spettacolo.

Ancora negli anni Settanta Wenders doveva rinunciare alla Palma d'oro a Cannes per non aver accettato di eliminare da *Im Lauf der Zeit* (*Nel corso del tempo*, 1975) la provocatoria scena in cui il protagonista defeca. Circa vent'anni dopo Tarantino può vincere l'Oscar con *Pulp Fiction* (Id., 1994) che mostra, tra l'altro, non solo gli effetti fisici sulla testa di un uomo dovuti a uno sparo ravvicinato, ma anche gli effetti fisiologici dell'*overdose* di droghe su una giovane donna. Ma, se, come sostiene Adorno, il *kitsch* è una conciliazione forzata col negativo e come afferma Milan Kundera, il *kitsch*, in quanto deriva dall'«accordo categorico con l'essere», è la «negazione assoluta della merda, in senso tanto letterale quanto figurato: il *Kitsch* elimina dal proprio campo visivo

tutto ciò che nell'esistenza umana è essenzialmente inaccettabile»[311]; allora il *trash* si pone al suo opposto, in quanto ne è l'affermazione, l'ostentazione, più o meno motivata e perciò dotata di maggiore o minore o anche nulla finalità critica. *Pulp Fiction*, da questo punto di vista, ci pare costituire una sorta di punto zenitale. Possiamo cogliere il *trash* nel momento esatto in cui inizia a inclinarsi verso l'"accordo categorico con l'essere", grazie a un registro grottesco che converte la disillusione in un'ilarità diffusa con funzione, direbbe Baudrillard, d'esorcismo. Un caso esemplare di «catarsi per omeopatia»: il riso dello spettatore dinanzi al coma della ragazza, non è certo sanzionatorio, né d'ironico distacco, ma piuttosto sintomatico della fatica a elaborare la sofferenza e la morte. Il *trash* investe così anche *thanatos*, assimilandolo in qualche modo a mero rifiuto ripugnante: all'*orror mortis* con funzione escatologica, subentra l'impressionante dello scatologico, lapalissiano naturalmente, oltre che *trash*. L'immagine-spettacolo che *Pulp Fiction* propone, benché spinga temerariamente il *trash* verso *thanatos*, risulta vincente nella cultura contemporanea proprio per aver sfidato la morte con la trivialità grottesca convertendone il terrore in godimento estetico e così mantenendosi in equilibrio in una sorta di "edonismo nichilista".

A distanza di non molti anni l'immagine-spettacolo contemporanea ha del tutto assorbito la funzione provocatoria del *trash* e lo spettatore vi si è totalmente assuefatto. Sono intervenuti, nel frattempo, non solo un graduale ampliamento dei margini di tolleranza verso lo scarto e una sostanziale accettazione di manifestazioni fisiologiche un tempo avvertite come oscene; ma anche una sensibile erosione dell'ultimo residuo di «disaccordo categorico con l'essere» e di dissidenza che il *trash* avrebbe comunque potuto comportare. Ne aveva già dato un precoce annuncio Fellini quando, nel 1986 con *Ginger e Fred*, aveva criticato impietosamente il primo dilagare in televisione di quel *trash* debordante, mostruoso e tuttavia compiacentemente accettato dal pubblico che meritava, a suo dire, la definizione di «lassativo per gli occhi» e che sanciva la degradazione irreparabile di ogni forma di spettacolo trasfigurata in prodotto televisivo – dal cinema al *music-hall*, dal *variété* al suo amato circo.

Più tardi, persa ormai completamente la propria carica pro-

vocatoria, il *trash* smarrisce pure quegli attributi di attrazione, che ne avevano inizialmente favorito l'utilizzo in termini spettacolari, secondo un processo identico a quello già percorso dall'osceno e dal pornografico *strictu sensu*. Assai significativo, in questo senso, è per Baudrillard la scena che appare «in *Via da Las Vegas* di Mike Figgis [dove] vediamo una giovane bionda pisciare tranquillamente mentre continua a parlare, indifferente a quanto dice come a ciò che fa. Scena perfettamente inutile […], inutilmente visibile, senza necessità, senza desiderio e senza effetto»[312].

Difficilmente accade ancora, nel cinema contemporaneo, che il *trash* assolva il suo mandato originario di provocazione. In rari casi esso può caricarsi di una funzione demistificatoria e fors'anche critica nei confronti dello *show business*. E accade allora, ad esempio, quando venga assunto da un autore come Kubrick con intento dissacratorio rivolto in una duplice direzione: da una parte, verso lo *star system* e, dall'altra, nei confronti dell'ipocrisia del mondo borghese, oggetto di lucida e amara meditazione in *Eyes Wide Shut* (*Id.*, 1999). L'opera, infatti, si apre con l'immagine della grande diva del momento, ultima erede della tradizione dello *star system* hollywoodiano ch'egli sceglie come protagonista della sua opera, intenta a orinare. Un'immagine-spettacolo emblematica non solo e non tanto per un utilizzo del *trash* così accorto da garantire un inizio di sicuro effetto; ma emblematica soprattutto di un radicale mutamento del gusto del pubblico, tale da fare di questo particolare utilizzo del *trash* l'elemento propulsore per rinnovare le convenzioni drammaturgiche sia dell'*incipit* sia dell'ingresso nel film delle dive.

Assai più spesso, tuttavia, il *trash* è assunto e assimilato a qualsiasi altro elemento di attrazione dello spettatore. Lo si era visto da tempo, ad esempio, già in *Barton Fink*, film ritmato sulle punteggiature del *trash* che appaiono costantemente ad aprire e chiudere scene e sequenze al pari degli altri tra i numerosi effetti sorpresa utilizzati per mantenere viva l'attenzione dello spettatore tra una dissolvenza e l'altra: dalle unghie sporche del portiere d'albergo su cui indugia una ripresa ravvicinata che segna l'inizio della storia, ai versi del vomito che precedono la presentazione di un personaggio al pubblico, dall'atto della minzione che apre la scena d'amore tra i protagonisti, alla bava che copiosa esce dalla bocca

dello psicopatico nell'esplosione di follia con cui si chiude la storia. Anche in questo caso, il *trash*, pur avendo perduto ogni portato provocatorio e demistificatorio, pare farsi carico di una trasformazione delle convenzioni drammaturgiche cinematografiche che appare cadenzata sui ritmi e i tempi di una "ricezione nella distrazione" qual è quella del pubblico televisivo in epoca di telecomando.

Al pari dell'osceno, il *trash* sembra ormai così profondamente radicato nella cultura visiva e nell'estetica contemporanee, da divenire inconsapevolmente dimensione pervasiva del cinema che opera trasversalmente tra un registro espressivo e l'altro, tra un genere e l'altro istituendosi come canone iconografico o modello drammaturgico – e, non a caso, un film popolare come *The Passion* di Gibson, proprio per l'iperrealismo dell'effetto speciale con cui fa della passione cristiana una raffigurazione *trash* della sovrabbondanza di sangue, inconsapevolmente scivola dal genere religioso e agiografico a quello *horror* o *splatter*.

Anche in questo modo muta la concezione e l'utilizzo del *trash*: dall'essere un rifiuto provocatoriamente ostentato esso infine coincide semplicemente con la banalità: «la morte deve entrare logicamente in scena come peripezia spettacolare, non assolutamente come sacrificio – è nello stesso tempo in cui si prova tecnicamente a farla sparire che essa riappare sugli schermi come esperienza dell'estremo. […] La trovata eclatante è concedere allo sguardo delle folle una situazione propriamente insopportabile, di farne loro assaporare le peripezie in un'orgia senza domani. Bella prodezza, ma che non si fermerà qui. Arriveranno presto, come logica conseguenza, gli *snuff movies* e i supplizi teletrasmessi. […] Andare fino in fondo verso la scena primitiva della modernità, dov'è il segreto della banalità, di questa nullità sovraesposta, illuminata, informata, che non lascia più niente a vedere a forza di trasparenza»[313].

Un neologismo ossimorico come *reality show* è non solo la manifestazione prima del mutamento di funzione e di concezione del *trash* da mero rifiuto a pura banalità; ma anche il sintomo una sorta di "prova" della "trasparenza" dell'immagine-spettacolo.

È davvero paradossale che esattamente nel momento in cui la televisione, il cinema e l'intero sistema dei media sono intenti a cercare qualcosa che ancora non abbia esaurito il suo effetto e

che possa sollecitare e attrarre lo spettatore, questi può finalmente ritrovare la propria passione e vigilanza dinanzi all'immagine-spettacolo e, paradossalmente, proprio perché non vi crede. Dinanzi al *reality show*, infatti, come sostiene Baudrillard, «la gente è affascinata e atterrita dall'indifferenza del Niente-da-dire, del Niente-da-fare, dall'indifferenza della propria stessa esistenza»[314]. Sarebbe questa, per Baudrillard, l'estrema evoluzione, o involuzione, del principio estatico sotteso allo spettacolo: «come pensare che la gente voglia sconfessare la sua vita quotidiana cercandole un'alternativa? Al contrario vuol farne un destino: raddoppiarla nelle apparenze, sprofondarvisi fino all'estasi, suggellarne la monotonia con una monotonia più grande. L'iperbanalità è l'equivalente della fatalità. Se non si comprende ciò, non si comprende niente di questo abbrutimento collettivo, mentre si tratta di un atto grandioso di superamento. Non sto scherzando: la gente non cerca di divertirsi, cerca una distrazione fatale. Poco importa la noia, l'importante è il di più di noia; il di più di salvezza è l'estasi. […] Non c'è che questa soluzione al problema della "servitù volontaria" e d'altronde non c'è altra liberazione che questa: nell'approfondimento delle condizioni negative»[315].

Una interpretazione ancora una volta iperbolica e provocatoria, questa, che tuttavia rende conto di una trasformazione dei fondamenti dello spettacolo e di una nuova funzione evasiva, in quanto esperire la banalità da parte degli spettatori, in forma persino parossistica, sortirebbe un duplice effetto tanto liberatorio quanto consolatorio: «o gli spettatori si immergono nella nullità dello spettacolo e ne godono come della propria immagine, oppure essi godono del fatto di sentirsi meno idioti dello spettacolo»[316].

Narcisismo o snobismo che sia, è comunque certamente questa un'altra possibile declinazione della caduta nella banalità di cui aveva scritto Heidegger, che ora pare connettersi a quell'alienazione dello spettatore intravista da Benjamin nel cinema del suo tempo. E si tratta di una caduta nella banalità e contemporaneamente di un trionfo del potere alienante della tecnologia che deriva al pubblico dall'aver assimilato ormai in maniera molto profonda il mito della "trasparenza".

Una simile spettacolarizzazione della banalità assume, per Baudrillard, conseguenze destinate a incidere nell'intero sistema

dei mass media, nonostante si sia tentati di sottovalutare il fenomeno per la sua essenza grottesca – forse ancor più grottesca di quanto già non fosse, per Mallarmé, l'esperimento in cui si fece vivere una famiglia, per un certo periodo di tempo, su un palcoscenico teatrale[317]. La prima e più significativa delle conseguenze riguarda tanto lo spettatore quanto l'attore, entrambi incoraggiati a compiere un «esibizionismo delirante della propria nullità», così aggravando quella «conversione spettacolare del corpo e del soggetto»[318] propria della tarda modernità, tanto da farla diventare un'«estroversione forzata di ogni interiorità», una sorta di espressione di sé come forma ultima di confessione di cui parlava Foucault, ora potenzialmente estesa su scala di massa: «l'elevazione di tutta una società allo stadio parodico di una farsa integrale, di un ritorno-immagine implacabile»[319] – sorta di "paradosso terminale", per usare un'espressione di Kundera, che nemmeno la fantasia più sovversiva e delirante, nemmeno un Ubu Roi o una derisione situazionista avrebbe mai potuto immaginare. Una volta scoperta questa nuova declinazione della "trasparenza", nel sistema dei *mass media*, la banalità appare ancor più legittimata di prima, dal momento che sia il pubblico sia l'intero *show business* appaio sempre più orgogliosamente indotti a rivendicare un nuovo diritto: quello alla banalità, appunto, all'inconsistenza, alla nullità propria e altrui[320]. E così accade che la banalità diventi una nuova istanza da pretendere dall'una come dall'altra parte dello schermo: «presto non ci saranno altro che zombies auto comunicanti, col solo relé ombelicale del ritorno immagine – avatar elettronici delle ombre defunte che, al di là dello Styx e della morte, errano ciascuna da sola e passano il tempo a raccontarsi perennemente la propria storia»[321] – e parrebbe la prefigurazione di un improbabile film di Cronenberg o forse la versione parodica di *Inland Empire* (*Id.*, 2006) di Lynch.

E tuttavia proprio il cinema pare a Baudrillard opporsi a simili tendenze; pare arginare il loro dilagare, che è anche quella proliferazione di immagini a grado zero del senso e del sentire, in cui consiste l'iconoclastia o anche l'iconofobia contemporanea[322].

Egli se ne convince osservando *Pleasantville* e *The Truman Show*. In *Pleasantville* (*Id.*, 1998) di Gary Gross una coppia di giovani entra nella trasmissione televisiva e ne sconvolge il corso, intro-

ducendovi la passione umana. Un cambiamento, questo, rappresentato, non a caso, con un effetto speciale palese che emblematicamente trasforma il bianco e nero in colore, dicendo così della speranza che, nel cinema, anche il cromatismo possa comportare infine quella simulazione "calda" un tempo affidata al bianco e nero. «Curiosamente – rileva Baudrillard a proposito di questo film – non è il sesso [principale ingrediente del *reality show* e dell'*immagine-spettacolo* tutta] che resuscita la vita reale e rende a colori quel mondo in bianco e nero – il segreto è altrove»[323].

In *The Truman Show* (*Id.*, 1999) Weir mostra il *reality show* come folle truffa che ha irretito e reso complici tutti, spettatori e attori, in una dimensione globale dove il mondo intero, e non solo quello costruito per Truman, caduto nella trappola della simulazione occulta, sembra trasfigurato in un non-luogo, inteso proprio nell'accezione di Augé. E tuttavia anche in questo caso l'impulso vitale, umano, si fa strada e cresce sempre più scoprendo infine l'allucinazione "fredda" dell'effetto speciale: Truman si accorge che la pioggia scende dal cielo investendo solo lui e che il sole può sorgere o tramontare due volte di seguito in pochi minuti, scopre che persino la pubblicità è un effetto speciale usato per acquietare la sua ansia di vita, infine combatte contro l'effetto speciale della tempesta in mare e, sopravvissuto, esce finalmente dal fondale dipinto dell'orizzonte. Così, scoprendo l'apparenza, egli esce dalla trappola di un mondo di simulacri freddi e dall'incubo di una vita vissuta non come un film ma come un *reality show*. E la vita che comincia appena oltrepassato l'orizzonte dipinto, appena varcata la soglia dell'immagine-spettacolo, dice forse della speranza, magari affidata anche al cinema, che ognuno, capovolgendo l'assunto di McLuhan sull'albero ripreso dalla tv, possa tornare all'apparenza del mondo, *proprio perché* quell'orizzonte o quell'albero potrebbero essere una "realtà" fittizia o virtuale.

Intorno alla realtà virtuale (e oltre l'iperrealismo?)

Con l'avvento della realtà virtuale, secondo Baudrillard, «il reale è ormai soltanto l'orizzonte asintotico del Virtuale»[324].

L'immagine tecnologicamente prodotta con la realtà virtuale, come noto, pur mantenendo una forte impressione di realtà, perde completamente la sua referenzialità al mondo. E sembrerebbe in tal modo accogliere l'invito, anzi, l'appello lanciato già negli anni Settanta all'arte da Barthes, a «tuer le référent»[325], a uccidere il referente o, appunto nelle coeve parole di Baudrillard a decretare la «sentenza di morte di ogni referenza». Si tratta di un tema che, come sappiamo, è stato a lungo oggetto di discussione nel dibattito culturale del Novecento; un tema sul quale insiste costantemente Baudrillard durante l'intero arco della sua attività filosofica, sino all'avvento della realtà virtuale, che pone in discussione i principi e gli assunti estetici più consolidati: «che cosa diventa l'arbitrarietà del segno, quando il referente cessa di essere referente? Ora, senza l'arbitrarietà del segno, niente funzione differenziale, nessuna dimensione simbolica»[326].

Poiché con la realtà virtuale è *ipso facto* eliso all'origine il problema della referenzialità, allo stesso modo pare immediatamente superato anche quello dell'arbitrarietà.

Quando, negli anni Settanta, Baudrillard insieme a Barthes e ad altri, auspicava l'uccisione del referente intendeva affrontare l'inseparabilità ontologica dal referente dell'immagine fotografica e cinematografica, come abbiamo visto, nel segno di un'estetica dell'apparenza fondata sull'illusione, sullo scambio simbolico e sui processi dell'astrazione. La realtà virtuale, figlia di un'epoca dell'immanenza del materiale e del concreto, gli sembra invece aver preso alla lettera l'invito di Barthes, tentando di uccidere "di fatto" il referente a vantaggio di un'immagine che, per così dire, ne fa le veci, che se ne fa vicaria[327].

Dinanzi alla realtà virtuale, quindi, l'estetica e la filosofia tutta paiono trovarsi in una importante *impasse*, dove vengono posti in

discussione i presupposti metodologici del pensiero critico[328]: «non siamo certi – ammette infatti Baudrillard – di avere i concetti necessari per pensare questo fatto compiuto, questa performance virtuale del mondo che equivale all'eliminazione di ogni negazione, ossia a una de-negazione pura e semplice. Che cosa può fare il pensiero critico, il pensiero del negativo, contro lo stato di de-negazione?»[329].

La definizione antitetica di "realtà virtuale" dischiude in effetti un orizzonte in cui l'estetica riapre la questione sulla dialettica tra "realtà" e opera. Che cosa pensa la "filosofia delle apparenze" dinanzi a una tecnologia che mette in gioco in maniera inaudita e vertiginosa l'impressione di realtà insieme con l'investimento immaginativo e che stravolge radicalmente il senso delle nozioni di illusione e disillusione estetiche?

Secondo Baudrillard, entra in campo un'inedita nozione di illusione: «la virtualità tende all'illusione perfetta. Ma non si tratta affatto della stessa illusione creatrice dell'immagine (o anche del segno, del concetto, ecc.). Si tratta di un'illusione "ricreatrice"»[330].

L'avvento del digitale – lo «stadio *cool* e cibernetico» – non ha dunque che rafforzato la tendenza avviata dalle precedenti tecnologie, anzi l'ha decisamente radicalizzata, poiché alla "riproducibilità tecnica del reale" propria dell'estetica tardo-moderna, ossia della fotografia e del cinema, esso aggiunge quella che, rispetto al reale, appare a Baudrillard come «la sua vera formula generatrice, quella che ingloba tutte le altre»[331]. È questa l'individuazione lucida del principio di produttivo del digitale ch'egli aveva individuato già negli anni Settanta, con un anticipo di più di vent'anni sull'avvento della realtà virtuale.

Di certo, con la realtà virtuale e con la sua prerogativa principale che lo studioso definisce come «clonazione del reale», l'immagine contemporanea istituisce un proprio inedito statuto, anzi, come è stato detto, essa pone «un proprio autonomo stato ontologico»[332].

In effetti, ci sembra di poter affermare che il nuovo statuto ontologico posto dalla realtà virtuale dischiuda un'epoca in cui l'immagine e lo spettacolo, superata l'illusione e forse anche la disillusione, decretano la nascita di una *neo-illusione* che rimette in discussione i legami dell'opera con l'apparenza del mondo. Bau-

drillard pare, se non altro, intuirlo: «in qualche modo, dobbiamo intuire questa illusione del Virtuale, perché, mentre ci tuffiamo in questo armamentario e nei suoi abissi superficiali, *è come se ne recitassimo la commedia*. Proprio come recitiamo la commedia dell'informazione»[333].

La realtà virtuale inaugura in effetti un nuova era della simulazione. «La realtà esiste? Siamo in un mondo reale? – è questo il leit-motiv di tutta la nostra cultura di oggi. Perché sembra esistere qualcosa piuttosto che niente?»[334] si domanda Baudrillard, capovolgendo l'assunto di Heidegger che recitava: «perché sembra esistere niente piuttosto che qualcosa?»

Che si tratti o meno del sorgere di un quarto ordine dei simulacri, con l'avvento della realtà virtuale, l'estetica dell'immagine e dello spettacolo si inoltra in uno scenario radicalmente nuovo: «La virtualità è diversa dallo spettacolo, che lasciava ancora spazio a una coscienza critica e a una demistificazione. […] Non siamo più spettatori, ma attori della performance, e sempre più integrati nel suo svolgimento. Mentre potevamo affrontare l'irrealtà del mondo come spettacolo, siamo ormai indifesi davanti all'estrema realtà di questo mondo, davanti a questa perfezione virtuale. Di fatto siamo al di là di ogni disalienazione. È la nuova forma del terrore, rispetto alla quale i tormenti dell'alienazione erano ben poca cosa»[335].

Infranti gli specchi riflettenti, anche quelli senza amalgama sembrerebbero mostrare qualche incrinatura, dal momento che la simulazione si raffredda ulteriormente e il simulacro che ne risulta appare quanto mai prima occulto.

Si tratta, forse, di simulacri che potremmo definire prodotti *ex nihilo* e che rendono l'immagine e lo spettacolo non solo del tutto privi di un retroscena, di un "retromondo" e di un "altrove"; ma anche estranei all'*hic et nunc*, molto più di quanto non lo fossero all'alba dell'epoca della riproducibilità tecnica.

Certo, la cultura occidentale «non finisce mai di colmare il vuoto della verità. Si spiega così la fuga in avanti verso sempre nuovi simulacri»[336]. E tuttavia, in un simulacro prodotto con la realtà virtuale, si può ancora rintracciare un rapporto con la "verità"? Non si dovrà ormai parlare di verità nell'estetica solo nell'accezione intesa da Gadamer?

Decaduta da tempo nella cultura la nozione di apparenza, con l'avvento della realtà virtuale, anche il concetto di "verità" che dominava la fase realistica appare assai obsoleto.

E tuttavia non si può considerare superata l'estetica dell'iperrealismo, dal momento che la realtà virtuale offre un inedito stadio dell'"impressione di realtà".

In questo senso, allora, essa pare giungere come compimento ultimo dell'iperrealismo, tale da rendere irreversibile il destino di simulazione occulta dell'immagine-spettacolo, quasi che il principio di accumulazione avesse raggiunto il suo esito ultimo.

In effetti, l'avvento della realtà virtuale secondo Baudrillard condurrebbe all'estenuazione finale dell'iperrealismo, verso «l'apogeo della de-iconizzazione dell'immagine» che coinciderebbe, poi, con la violenza fatta contro l'immagine e lo spettacolo. Egli infatti vede la realtà virtuale come strumento principe di quella strategia di «Realtà Integrale» che la cultura occidentale, anche attraverso il mito del progresso, persegue da secoli e che l'evoluzione tecnologica estende e concretizza sempre più inesorabilmente: è il «perpetrare sul mondo un progetto operazionale senza limiti: che tutto divenga reale, che tutto si faccia visibile e trasparente, che tutto si compia»[337]. La tecnologia contemporanea gli appare, in tal modo, potremmo dire, come il mezzo e il fine di una volontà di potenza che ormai non si contenta più, come accadeva nell'epoca dell'estetica tradizionale fondata sulla rappresentazione, di fare dell'uomo un iteratore della cosmogonia divina, ma che gli impone di cimentarsi «nell'impresa di *realizzare* il mondo, di far sì che esso divenga tecnicamente, integralmente reale»[338].

È un passaggio fondamentale della funzione dell'arte di cui possiamo trovare prefigurazione letteraria in quel racconto di Borges dove il cartografo, sotto le pressanti richieste dell'imperatore di rendere la mappa del suo impero sempre più dettagliata, ampliandone via via la scala di rappresentazione, fu costretto a farne una tanto grande da coincidere esattamente con il territorio stesso.

Una volta innescato il meccanismo dell'iperrealismo – per via del quale pare che «la realtà, avendo perso i suoi predatori naturali, cresca come una specie proliferante, un po' come un'alga» –; una volta entrati cioè in un ordine metafisico dove il concetto di "realtà" acquista una sorta di predominio e di egemonia nell'imma-

ginario collettivo e viene vissuto come una necessità immanente e quasi assoluta, ecco giungere la realtà virtuale a rendere irreversibile questo processo, offrendo il miraggio di muovere l'universo verso la sua "realizzazione" ultima, quella di essere "reale": «Effettuare, materializzare, realizzare, produrre: sembra sia la destinazione ideale di ogni cosa, quella di passare dallo stadio del possibile a quello del reale»[339] – forse superando *in re* l'atto o appunto la cosa "in potenza".

In questa nuova prospettiva, secondo Baudrillard, «si passa dalla realtà come principio e come concetto alla realizzazione tecnica del reale e alla sua performance»[340]. Un'affermazione che segue il corso della tesi di Heidegger secondo cui, nell'epoca del primato della tecnica, l'essere è concepito unicamente per il suo effettivo funzionamento all'interno di un sistema strumentale subordinato alla volontà dell'uomo, mentre il pensiero è valido solo in quanto dispositivo interno al sistema strumentale stesso ed è perciò finalizzato al raggiungimento di una razionalità sempre più perfetta ed efficiente. Proseguendo la riflessione di Heidegger, l'affermazione di Baudrillard indica con chiarezza quel passaggio, pur impercettibile ma cruciale, in cui la cultura contemporanea inizia, con l'ausilio della realtà virtuale, a concepire l'intero reale nei termini non più del pensiero, ma della valutazione e rappresentazione computerizzata. Accade così che il mondo non sia più sottoposto alla speculazione, alla meditazione, alla riflessione; ma a ciò che, con terminologia informatica, può dirsi il test del calcolo, il "processamento": un autentico «*world processing*» che supererebbe, come vedremo, lo stadio del test su cui rifletté Benjamin a proposito del cinema. Riprendendo lo stile provocatoriamente ironico di Baudrillard, potremmo dire che l'ambiguità, la problematicità del mondo, con la tecnologia digitale e anche virtuale, può essere "processata" e forse anche, potremmo dire, "arrestata" e "condannata" se non all'oblio, almeno alla rimozione.

La realtà virtuale non sarebbe, perciò, se non l'immagine o lo spettacolo – intesi in senso letterale e figurato – di quel processo di "realizzazione" del potenziale o del virtuale proprio della cultura contemporanea: «col Virtuale entriamo non solo nell'era della liquidazione del Reale e del Referenziale, ma in quella dello sterminio dell'Altro. È l'equivalente di una pulizia etnica che non riguarde-

rebbe solo singole popolazioni, ma si accanirebbe contro tutte le forme di alterità»[341]. All'imperativo realistico della trasparenza subentra infatti quello della *perfezione* grazie al quale il prodotto fotografico o cinematografico della realtà virtuale deriverebbe da una sorta di operazione di chirurgia estetica sul "reale" – «ogni realtà virtuale è un'operazione chirurgica sul reale»[342]. Ne consegue che, epurati da ogni residuo di imperfezione e interamente sottoposti al controllo dell'operatore, la fotografia e il cinema verrebbero anche privati di quella dell'alterità intesa come casualità, come *punctum* o come tremito e vibrazione vitale, sempre sorprendente.

Al di là di questa visione radicalmente critica di Baudrillard, ci pare che la realtà virtuale, al contrario, proprio in quanto mero strumento e proprio perché mette in discussione l'essere in potenza, abbia consustanziata in sé la possibilità di dar nuovo impulso alla creatività e nuovo corso all'alterità, potendo di fatto diventare, nei termini di McLuhan, «protesi» della facoltà immaginativa, inedita modalità e struttura del pensiero creativo.

A questo punto, però dobbiamo anche noi, per così dire, "usare Baudrillard contro Baudrillard"[343], consapevoli come siamo che un'antinomia, antitetica e contraddittoria come quella della "realtà virtuale" debba contemplare la propria reversibilità. E forse in quanto il virtuale si pone davvero come la risposta ultima della cultura al realismo e all'iperrealismo dell'estetica contemporanea. Sarà forse proprio una "realtà" che si pone non a caso come "virtuale" a far implodere l'estetica dell'iperrealismo?

Baudrillard stesso riconosce, dinanzi al "reale" offerto dal virtuale, che, in effetti, «forse questa realtà è solo un sogno; in tal caso il reale fa parte del nostro immaginario. E la realizzazione di ogni cosa è simile a un appagamento di un desiderio universale»[344].

Non si tratterebbe allora soltanto di una reificazione dell'immaginario[345] quanto anche di un'astrazione del e dal "reale", promossa da un potenziamento inusitato dell'immaginario qual è quello offerto dallo strumento della realtà virtuale.

Al paradigma dell'iperrealismo, probabilmente, con l'avvento della realtà virtuale, nell'estetica ne subentra un altro che, forse, si potrebbe definire dell'*ultrarealismo* e che meglio si confà alla *neo-illusione*, in quanto, l'etimologia del suffisso "ultra", può render conto allo stesso tempo sia dell'estremismo a cui è spinta la ten-

denza realistica sia del superamento della condizione realistica stessa[346].

In tal modo, l'immagine-spettacolo prodotta con la realtà virtuale se, da una parte, insegue ancora il mito della trasparenza, dall'altra parte, pare obbligata a negarlo poiché, contro ogni evidenza, non può più sostenere – com'è stato fatto demagogicamente nell'epoca dell'iperrealismo, che pur era dominato dal principio di accumulazione – in alcun modo il principio di equivalenza tra se stessa e il mondo.

L'immagine-spettacolo, in tal modo, con l'avvento della realtà virtuale ha dinanzi a sé almeno due vie: o persegue la linea della simulazione occulta, oppure, intraprende la strada di una simulazione manifesta, certo del tutto inedita rispetto a quella del passato.

Nell'uno o nell'altro caso, essa non può eludere del tutto la convenzione iperrealistica. È infatti accaduto, ad esempio, che la realtà virtuale abbia mosso i primi passi nel cinema risolvendosi o in un utilizzo dell'effetto speciale che dissimula se stesso e ricade nella falsa allucinazione; oppure in una vera allucinazione che chiama in causa tanto l'immaginazione individuale quanto l'immaginario collettivo.

Molti sarebbero i casi esemplificativi dell'una o dell'altra opzione che si potrebbero rintracciare nel cinema. Tuttavia ci soffermeremo brevemente su alcuni esempi che ci sembrano paradigmatici dell'uso della realtà virtuale nel cinema, come quelli che riguardano l'immagine e lo spettacolo della storia. Al di là del discorso sul genere cinematografico, ci pare assai interessante il nesso che la realtà virtuale mostra, sin dalla sua prima comparsa, con l'anacronismo storico, rendendo conto, in tal modo, della nuova dialettica che si innesca tra il mondo "vero" e quello apparente.

Naturalmente non ci riferiamo ai molti esempi di cinema popolare rappresentati dai *kolossal* storici in cui l'anacronismo è parte integrante di quelle aberrazioni culturali che già furono oggetto degli attacchi di Adorno nella sua critica all'industria culturale. Sappiamo bene quanta responsabilità abbiano avuto i *kolossal* nel rendere la Storia una sorta di (sotto)prodotto dell'immaginario di massa. Se Barthes, infatti, poteva colpire il *Julius Caesar* (*Giulio Cesare*, 1953) di Mankiewicz col suo pungente sarcasmo per la scarsa credibilità di volti da *yankee* prestati agli antichi romani con

tanto di insegne della latinità inscritte nelle «frange ostinate» o nei ciuffi «straripanti di evidenza»[347]; più recentemente, i *kolossal* storici, propongono per l'appagamento scopico dello spettatore flotte di navi, schiere di fanti, stormi di aerei inverosimili per quantità e qualità geometrica della disposizione.

In *Forrest Gump* (Id., 1994) di Robert Zemeckis, invece, la realtà virtuale è strumento di un anacronismo e di una simulazione calda che prevedono la complicità e la partecipazione appunto calde dello spettatore. La nota scena realizzata con la realtà virtuale in cui il protagonista stringe la mano a John Kennedy è proposta palesemente come falso storico che trova la sua ragion d'essere all'interno di un contesto dal registro sottilmente parodico, creato sia dalla voce narrante sia dall'azione con le quali il protagonista ricostruisce l'intreccio tra la sua vita e la storia recente degli Stati Uniti. Nessun iperrealismo, dunque, nessuna simulazione occulta; al contrario, una simulazione manifesta: l'effetto speciale realizzato con la realtà virtuale sembra far parte integrante della visione, infantile fantastica, che il protagonista ha della vita e del mondo e che offre allo spettatore. Non sapremo mai se veramente Forrest ha stretto la mano a Kennedy, incontrato Elvis Presley, Nixon, e battuto il campione del mondo di ping pong; né se egli ha davvero vissuto accanto alla Storia la sua più che straordinaria storia…

Oltre all'anacronismo storico, un altro caso paradigmatico che bene riflette la novità introdotta dalla realtà virtuale nella relazione tra "mondo vero" e apparente, è data dal grande tema dell'identità posto anche tramite le inedite possibilità che si aprono all'attore, alla recitazione e al divismo.

In quest'ambito, i film di Cronenberg – e in primis forse ad esempio *Existenz* (Id., 1999) – illustrano in maniera esemplare l'intera gamma delle possibilità di trasfigurazione e trasmutazione dell'essere umano e del corpo in *altro*, che l'ultrarealismo della realtà virtuale offre all'immagine e allo spettacolo dell'identità[348].

E tuttavia, nonostante le interessanti riflessioni sulla nuova nozione di corpo e sul suo rapporto con la tecnologia che scaturiscono dalle inedite possibilità di rappresentazione offerte dalla realtà virtuale, non è propriamente questa, forse, la strada dell'innovazione più autentica nell'ambito della relazione tra l'uomo e la sua nuova immagine tecnologica. In una contemporaneità dove

vige l'egemonia dell'immagine e dello spettacolo, per di più di un'immagine e di uno spettacolo iperrealistici, non è un caso che tale relazione sia stata immediatamente tematizzata, nel cinema, chiamando in causa attori celebri – ossia coloro i quali ne mostrano la problematicità – e facendoli confrontare con la realtà virtuale.

Dopo aver incarnato Forrest Gump, Tom Hanks interpreta il personaggio di un disegno animato. Creata con sensori indossati dall'attore in ogni parte del corpo per offrire fluidità di movimento al "*cartoon*", l'immagine-spettacolo mostra d'essere giunta a un quarto ordine dei simulacri. Diversamente da quanto sostiene Baudrillard a proposito dell'alienazione prodotta dalla realtà virtuale e dell'annullamento dell'alterità, qui ci troviamo dinanzi a un *artifex* la cui apparenza *sui generis* a ogni istante e più che mai pone in discussione il "mondo vero". È l'assenza dall'immagine-spettacolo di un attore celebre come Tom Hanks a decretare il successo del film, non la sua *presenza*; ed è l'*alterità* dell'immagine a rinnovare, seppur in forma ancora assai semplice, la dialettica tra il *medesimo* e l'*altro*. Un'immagine e uno spettacolo, questi, che, grazie anche alla pubblicità offerta dal sistema dei media sulla sua genesi, si fa inedito simulacro dell'uomo.

La tesi di Baudrillard a tale proposito, invece, elude e ignora la possibilità di un quarto ordine dei simulacri, abbracciando l'idea di una corrispondenza sotterranea tra scienza e realtà virtuale, tra il clone e la nuova immagine dell'attore: «se è possibile fin da oggi fabbricare un clone di un attore celebre, che si farà recitare al suo posto, è per il fatto che egli era divenuto da molto tempo, senza saperlo, la propria replica, il proprio clone, prima ancora di essere clonato»[349]. Una corrispondenza che troverebbe conferma nell'annullamento dell'identità tipico dell'*Homo fractalis*: «oggi, è in tutto l'armamentario del Virtuale e nella dispora delle reti che si gioca il destino dell'*Homo fractalis*: l'abdicazione definitiva alla sua identità e alla sua libertà, al suo Io e al suo Super-Io»[350].

Being John Malkovich (*Essere John Malkovich*, 1999) di Spike Jonze spinge ancora oltre la simulazione dell'essere umano e la riflessione sull'identità. È sufficiente richiamare il punto nel quale Malkovich che interpreta ovviamente se stesso, in virtù di un dispositivo virtuale, rientra nella propria pelle e perciò, per così dire, non diventa nietzschianamente se stesso, ma lo ridiventa, come Malkovich di

secondo grado o meta-Malkovich – quando invece erano stati sempre gli altri a voler diventare Malkovich. Nel momento in cui si fa simulacro di simulacro o sorta di meta-simulacro, accade ch'egli si frantumi all'infinito, emblematicamente come specchio con e senza amalgama, riflettente e rifrangente, il quale, mentre disperde i suoi frammenti, per un effetto di "ritorno-immagine", fa sì che tutti quanti diventino Malkovich ed egli stesso proiezione universale di sé. È sufficiente, dicevamo, richiamare tutto ciò per comprendere oltre quali limiti sia collocata, nell'epoca della realtà virtuale, la dialettica tra presenza e assenza, tra somiglianza e alterità, tra il medesimo e l'altro. Ed è sufficiente pensare che la realtà virtuale offre qui, in maniera del tutto inedita, l'immagine e lo spettacolo di una nozione astratta come quella d'identità, investita dell'intera problematicità con cui essa si presenta oggi. Col frantumarsi dell'immagine-spettacolo come specchio con o senza amalgama, l'identità si perde e si disperde quale principio di unificazione del soggetto e si libera da se stessa in quanto immagine mentale e idea alienante – perché, come sostiene Baudrillard riprendendo ancora una volta Nietzsche, il soggetto è alienato «solo quando interiorizza una istanza astratta – psicologica (l'Io e l'ideale dell'Io)»[351]. L'immagine-spettacolo prodotta dalla realtà virtuale se, da un lato pare offrire concretezza materiale a ciò che, come l'idea di identità appunto, è astratto; dall'altro lato, sembra pure farsi metafora del destino di un'identità frutto della cultura di massa, che, superato da tempo lo stadio dell'"uno, nessuno, centomila", entra in una dimensione dove appare "globalizzata". Ne deriva una sorta di serialità warholiana, dove l'immagine-spettacolo non può essere identificata con l'attore celebre, essendo trasferita in una sorta di similitudine interminabile che la svuota di senso, così non solo dissacrando l'attore celebre stesso, ma sfociando anche in un'autentica provocazione verso lo spettatore. La sua immagine-spettacolo data con la realtà virtuale, priva di referente, supera perciò la dialettica della *somiglianza* e dell'*alterità* e ignora non a caso i giochi del doppio e del raddoppiamento propri dello specchio. Anche in questo caso, come nell'opera di Warhol, assistiamo alla trasformazione del referente in feticcio dall'alterità assoluta, in «simulacro incondizionato», che, come sappiamo, elide dall'immagine il principio di equivalenza e le sue conseguenze. E non è un caso, allora,

se, in quest'epoca in cui il divo è sempre più umano e sempre meno divino, l'identità possa essere indifferentemente propria o altrui e mostrarsi allo stesso tempo come medesimo o altro oppure, appunto, come «simulacro incondizionato». Quasi a dire di un altro "gioco delle parti", quello che vede lo spettatore sempre più attore dello spettacolo, così come accade con l'immagine-spettacolo tridimensionale, la quale non si avvale semplicemente di un senso in più, quello del tatto; ma che, nel dischiuderci il nuovo orizzonte di un "inconscio tattile", potrebbe ricondurci, come auspicava già Ejzenštejn riflettendo sul cinema stereoscopico, all'originario «spettacolo sintetico», sintesi dell'apollineo e del dionisiaco e anche delle dialettiche squilibrate e delle fratture tra pubblico, spettacolo e immagine[352].

Note alla parte prima

[1] J. Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?* Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 21.

[2] Cfr. J. Baudrillard, *Patafisica e arte del vedere*, Giunti, Firenze 2006, pp. 22, 23 e Id., *Le strategie fatali*, Se, Milano 2007, p. 84: «Si è completamente dimenticata quella forma di sovranità che consiste nell'esercizio dei simulacri in quanto tali. Eppure la cultura non è mai stata qualcosa di diverso: comunanza collettiva dei simulacri, alla quale oggi si oppone per noi la comunanza coatta del reale e del senso. La sola sovranità è nella padronanza delle apparenze, la sola complicità è nella comunanza collettiva dell'illusione e del segreto».

[3] Cfr. sullo scetticismo di Baudrillard Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain*, PUF, Paris 1997, p. 252: «Forse solo Jean Baudrillard, vero pirroniano, si fa beffe davvero di tutto perché per lui non ci sono più credenze»; ne è testimonianza, in particolare, la sua concezione della patafisica e il suo recupero della figura di Ubu Roi cfr. *Patafisica e arte del vedere*, op. cit. Una delle opere che più di altre denunciano, nel pensiero di Baudrillard, la trasvalutazione di tutti i valori e l'immoralismo, entrambi di matrice nietzschiana, è probabilmente *Il patto di lucidità o l'intelligenza del Male*, Cortina, Milano 2006.

[4] Cfr. sulla reversibilità nel pensiero di Baudrillard M. Guillaume, *Le génie de l'object*, in AA.VV., *Sans oublier Baudrillard*, La lettre volée, Bruxelles 1997, p. 34: «Baudrillard ci libera dal mondo sociale e anzitutto dalle rappresentazioni dogmatiche con cui regolarmente lo si chiude […]. Ciò che importa è che tutto sia colto e pensato in modo reversibile. Sapere invertire le posizioni permette un gioco sottile coi punti di vista» (traduzione mia). Cfr. anche R. Capovin, *Il Beaubourg, il Quai Branly e lo spirito di Baudrillard*, in AA.VV., *Jean Baudrillard, o la dissimulazione del reale*, (a cura di E. De Conciliis), Mimesis, Milano-Udine 2009, pp. 39-52.

[5] Si è definito, da parte di molti, Jean Baudrillard come un pessimista, un apocalittico, ecc., forse una delle interpretazioni più interessanti la dobbiamo a Edgar Morin, il quale, nel ricordare l'arrivo, negli anni Sessanta, dell'amico Baudrillard all'École des Hautes Études en Sciences Sociales, osserva come nella sua riflessione «c'è la necessità di conservare uno sguardo che non è critico (egli ritiene superato il pensiero critico) ma aperto e lucido. Senza amarezza, in una tranquilla di-sperazione, con l'idea che la fine non si approssima, ma è già in atto, Baudrillard vive un'apocalisse da padre sereno. Ritengo che il valore di Baudrillard consista nel suo lavoro di de realizzatore, eccellendo nel disgregare le evidenze, ci risveglia, ci stimola, ci sollecita». E. Morin, *Per Baudrillard* in J. Baudrillard, *La scomparsa della realtà*, Lupetti, Milano 2009, pp. 7-10.

[6] F. Nietzsche (1888), *Il crepuscolo degli idoli*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, (a cura di G. Colli e M. Montinari), vol. VI, t. 3, Adelphi, Milano 1975, p. 75.

[7] Ivi.

[8] F. Nietzsche, *La gaia scienza*, op. cit. (corsivo nostro).

[9] Cfr. M. Foucault, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1971, in part. pp. 91 e sgg.; G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975; P. Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Mercure de France, Paris 1969; P. Klossowski, *La rassomiglianza*, Sellerio, Palermo 1989. In particolare, sulla contrapposizione di Baudrillard a Foucault cfr. J. Baudrillard, *Dimenticare Foucault*, Cappelli, Bologna 1977; J. Baudrillard, *Simulacri e impostura*, Cappelli, Bologna 1980. Cfr. anche M. Foucault, *Precisazioni sul potere. Risposta ad alcuni critici*, in «Aut-aut», nn. 167-168, 1978, pp. 3-11; M. Ferraris, *Introduzione* a J. Baudrillard, *Lo specchio della produzione*, Multhipla, Milano 1979; M. Perniola, *La società dei simulacri*, Cappelli, Bologna 1980; D. Eribon, *Michel Foucault 1926-1984*, Flammarion, Paris 1989.

[10] Cfr. J. Baudrillard, *Simulacri e impostura*, Cappelli, Bologna 1980, ora anche PGreco, Milano 2009.

[11] Cfr. J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, SE, Milano 2007.

[12] Particolarmente efficaci nella loro sintesi appaiono le formulazioni che di tale processo hanno offerto, tra gli altri, Julia Kristeva («L'immaginario mediatico sta per diventare non soltanto la realtà della coscienza, ma la Sola Realtà Oggettiva» J. Kristeva, *La révolte intime*, Fayard, Paris 1997, p. 261 – Baudrillard usa l'espressione «Realtà Integrale») e Susan Sontag («Nella moltiplicazione delle immagini quello che si è eroso non è tanto la realtà quanto il senso della realtà» S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2006, p. 35).

[13] Nella concezione estetica di Hegel, il problema della verità si pone solo in ragione del valore dell'*apparire*: «La *parvenza* stessa è essenziale all'*essenza*; la verità non sarebbe, se non paresse e apparisse, se non fosse *per* qualcosa, *per* se stessa tanto quanto per lo spirito in generale. […] Lungi dall'essere semplice parvenza, ai fenomeni dell'arte è da attribuire, di contro all'effettualità abituale, realtà più alta ed esistenza più vera». G.W.F. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino 1972, p. 25.

[14] «La volontà di verità è una parola che sta per volontà di potenza» F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1885-1887*, a cura di G. Colli e M. Montinari, in Id., *Opere complete di Friedrich Nietzsche*, vol. VIII, t. 1, Milano, Adelphi, 1975, p. 86.

[15] Cfr. J. Baudrillard, *Violenza dell'immagine. Violenza contro l'immagine*, in Id., *L'agonia del potere*, (a cura di M. Serra), Mimesis, Milano-Udine 2008. Tra gli studiosi che, in ambito estetico, hanno ripreso più o meno direttamente le posizioni di Baudrillard, ricordiamo almeno S. Žižek (in part. cfr. *L'epidemia dell'immaginario*, Meltemi, Roma 2004) e P. Virilio (in part. cfr. *L'arte dell'accecamento*, Cortina, Milano 2007).

[16] J. Baudrillard, *Della seduzione*, SE, Milano 1997, pp. 70, 71 e 67. La riflessione di Baudrillard si riferisce al trompe-l'œil rinascimentale e, in particolare, a quelli di Urbino e di Gubbio. È evidentemente debitoria dei testi di Paul Valéry e Pierre Champetrat cfr., P. Valéry, *Scritti sull'arte*, (a cura di E. Pontiggia), Tea, Milano 1996, pp. 117 e sgg. e P. Champetrat, *Le trompe-l'œil*, in «Nouvelle revue de psychanalise», n. 4, 1971, pp. 4 e sgg.

[17] Ibidem, pp. 68, 69, anche per le citazioni successive.

[18] J. Baudrillard, *Il* trompe-l'œil. *Documento di lavoro*, in AA.VV., *Jean Baudrillard, o la dissimulazione del reale*, op. cit., p. 25.

[19] Come noto, le tendenze filosofiche recenti hanno posto in discussione il concetto di *mimesis* come mera riproduzione della realtà anche nell'estetica tradizionale. Cfr. H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, (a cura di G. Vattimo), Bompiani, Milano 1983; Id. *L'attualità del bello*,(a cura di R. Dottori), Melangolo, Genova 1986; Id., *Verità e metodo 2*, (a cura di R. Dottori), Bompiani, Milano 1995; A. Compagnon, *Il demone della teoria*, Eianudi, Torino 2002; R. Shusterman*, L'arte come drammatizzazione*, in AA.VV., *Il luogo dello spettatore* (a cura di A. Somaini), V&P, Milano 2005, pp. 187-212; C. Wulf, *Mimesis*, in AA.VV., *Cosmo, corpo, cultura*, Bruno Mondadori, Milano 2002.

[20] Cfr. C. Metz, *Cinema e psicoanalisi*, Marsilio, Venezia 2002.

[21] Cfr. G.P. Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera obscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio, Venezia 1997. L. Mannoni, *La grande arte della luce e dell'ombra. Archeologia del cinema*, Lindau, Torino 2000.

[22] Il tema del simulacro e della simulazione, come noto, è al centro dell'intero percorso filosofico di Baudrillard, tuttavia, le opere dedicate prevalentemente a questo tema sono: *Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit.; *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris 1981, tr. it. parziale *Simulacri e impostura*, op. cit.

[23] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*…, op. cit., p. 62.

[24] Cfr. N. Elias, *Il processo di civilizzazione*, Il Mulino, Bologna 1988.

[25] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*…, op. cit., p. 62.

[26] La concezione di Baudrillard relativa allo sviluppo storico del simulacro, considerato prevalentemente in rapporto alle trasformazioni dello spettacolo che conducono via via al cinema ci sembra simile per certi aspetti a quella di Ragghianti secondo cui «la storia del cinema è la storia del teatro come spettacolo» (C.L. Ragghianti, *Arti della visione I. Cinema*, Einaudi, Torino 1976, p. 151); concezione dalla quale deriva una ricerca volta a rilevare come automi, scenotecnica e macchine semoventi fossero stati inventati, nel passato più remoto, per rendere inalterabile e ripetibile lo spettacolo, anticipando così la funzione del cinema.

[27] J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, SE, Milano 2007, p. 58.

[28] Ibidem, p. 65.

[29] Ivi.

[30] Cfr. J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, op. cit., pp. 58, 59.

[31] Cfr. J. Prieur, *Séance de lanterne magique*, Gallimard, Paris 1985; M. Milner, *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Il Mulino, Bologna 1989.

[32] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*…, op. cit., p. 66.

[33] Cfr. infra, nota 11.

[34] Cfr. J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 2007; Id., *Per una critica dell'economia politica del segno*, Milano, Mazzotta 1974; Id., *Lo specchio della produzione*, Multhipla, Milano 1979.

[35] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*…, op. cit. p. 66.

[36] Ibidem, p. 68.

[37] Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, Bocca, Milano 1953 e Id., *Sentieri interrotti*, (a cura di P. Chiodi), La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 71-101.

[38] Cfr. H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, voll. I e II, Bompiani, Milano 1983.

[39] Sul concetto di arte come drammatizzazione segnaliamo il più recente

R. Shusterman, *L'arte come drammatizzazione*, in AA.VV., *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, V&P, Milano 200, pp. 187-211.

[40] Sul concetto di immagine cinematografica come simulacro cfr. P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano 2007, in part. i capp. *L'immagine simulacro* e *La messa in scena e la simulazione*, pp. 11-82.

[41] Per un fondamento teorico del cinema come spettacolo mi permetto di rimandare a un mio precedente lavoro: C. Simonigh, *Lo spettacolo nelle teorie del cinema*, in L. Termine, C. Simonigh, *Lo spettacolo cinematografico. Teorie ed Estetica*, UTET, Torino, 2003, pp. 5-177, dove, tra l'altro, ho cercato di far emergere come nella riflessione dei teorici del cinema sia riscontrabile quell'assimilazione continua – che è una costante anche nell'ambito dell'estetica del cinema –, ma sottaciuta, tra l'immagine e lo spettacolo.

[42] Circa il tema della simulazione nell'ambito dell'audiovisione e più specificamente del digitale cfr. G. Bettetini, *La simulazione visiva*, Bompiani, Milano 1991.

[43] G. Tinazzi, *La copia originale*, Marsilio, Venezia 1983, p. 69.

[44] Ivi, anche per la citazione successiva.

[45] J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, op. cit., p. 111.

[46] Cfr. G. Agamben, *Stanze*, Einaudi, Torino 1977, in part. pp. 50-52.

[47] Cfr. C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 1992, pp. 183-202.

[48] J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, op. cit., p. 111.

[49] Ibidem, p. 112 nota.

[50] Cfr., tra gli altri, G. Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini, Castoldi Dalai, Milano 1997; G. Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo*, SugarCo, Milano 1990; AA.VV., *Guy Debord (contro) il cinema*, (a cura di E. Ghezzi, R. Turigliatto), Castoro, Milano 2001.

[51] G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., p. 64. Cfr. su questo punto anche M. Perniola, *I situazionisti*, Castelvecchi, Roma 2005.

[52] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*…, op. cit., p. 67.

[53] Ibidem, p. 18.

[54] Cfr. Martin Heidegger, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968.

[55] L. Feuerbach, Prefazione alla seconda edizione di *L'essenza del cristianesimo*, (a cura di C. Cometti), Feltrinelli, Milano 1971, p. 85.

[56] G. Debord, *La società dello spettacolo*, op. cit., p. 59.

[57] G. Agamben, *Glosse in margine ai Commentari sulla società dello spettacolo*, in G. Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo*, op. cit., p. 236.

[58] Cfr. A. Jappe, *Guy Debord*, Tracce, Pescara 1993.

[59] G. Debord, *La società dello spettacolo*, op. cit., p. 196.

[60] Cfr. l'*incipit* di J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, op. cit., p. 3.

[61] Cfr. G. Colli, *Nota introduttiva*, in F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1990, pp. XII e XV.

[62] J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, op. cit., p. 166.

[63] E. Morin, *Per Baudrillard*, op. cit., p. 9.

[64] Cfr. a questo proposito G. Agamben, *Il cinema di Guy Debord*, in AA.VV., *Guy Debord (contro) il cinema*, op. cit., pp. 103-107.

[65] J. Baudrillard, *Della seduzione*, op. cit., pp. 11, 12.

[66] G. Debord, *La società dello spettacolo*, op. cit., p. 58.

[67] J. Baudrillard, *Della seduzione*, op. cit., p. 18.

[68] J.Baudrillard, *Le strategie fatali*, SE, Milano 2007, p. 69.

[69] J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, op. cit., p. 50.

[70] J. Baudrillard, *Della seduzione*, op. cit., p. 61.

[71] J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, op. cit., p. 70. Corsivo dell'autore.

[72] Tra i primi a riflette su questo tema vi fu Canudo, cfr. R. Canudo, *L'officina delle immagini*, (a cura di M. Verdone), Ed. Bianco e Nero, Roma, 1966, p. 200: «Gli Americani sono nati, dal punto di vista estetico, con l'Arte dello Schermo […]. *Non hanno nulla da dimenticare* […]. Essi non devono che apprendere, ricercare». Il cinema europeo, al contrario, «brancola miserevolmente in tutti i campi della letteratura e non cerca che eccezionalmente la strada che gli è destinata, quella in cui diverrà veramente un'arte nuova e cesserà di essere l'illustrazione animata di un testo». Cfr. infra *Rodolfo Valentino, un'icona della cultura tardo-moderna*.

[73] Cfr. R. Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994, in part. pp. 191-238.

[74] Ricordiamo che Baudrillard è giunto verso la fine degli anni Sessanta al CECMAS (Centro di Studi sulle comunicazioni di massa dell'École des Hautes Études en Sciences Sociales) attratto da Barthes con il quale condivise analoghe posizioni teoriche e critiche. Un rapporto profondo col pensiero di Barthes è testimoniato dalla comune e intensa frequentazione di «Temps Modernes», «Critique» e «Tel Quel».

[75] J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, op. cit., p. 71.

[76] Ibidem, p. 166, anche per la citazione successiva.

[77] Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino 1964, pp. 147-148.

[78] Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, in Id., *Il montaggio*, Marsilio, Venezia 1992.

[79] Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, op. cit., pp. 142-157.

[80] Cfr. su questo punto, G. Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 1989.

[81] J. Baudrillard, *Della seduzione*, op. cit., p. 100.

[82] J.Baudrillard, *America*, Se, Milano 2000, p. 66.

[83] Ivi.

[84] J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, op. cit., p. 64, anche per la citazione successiva.

[85] Come noto, le tendenze più recenti della filologia che indicano come la nozione di *mimesis*, anche in Aristotele, sia da riportarsi al significato originario legato al *mimos* della Magna Grecia, che non riproduce né copia, piuttosto "produce", "mette in scena" qualcosa che è in relazione a un elemento reale. Cfr. Aristotele, *Poetica*, (a cura di P. Donini), Einaudi, Torino 2008, in part. III, 1448a-b; A. Compagnon, *Il demone della teoria*, Eianudi, Torino 2002; R. Shusterman, *L'arte come drammatizzazione*, in AA.VV., *Il luogo dello spettatore* (a cura di A. Somaini), V&P, Milano 2005, pp. 187-212; C. Wulf, *Mimesis*, in AA.VV.,

Cosmo, corpo, cultura, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 1039-1053, in part. p. 1041: «L'imitare, in quanto concetto, è giunto in Grecia dalla Sicilia, la patria dei mimi, e solo gradualmente si è affermato in Ionia e in Attica. […] Le analisi delle possibili differenziazioni del concetto conducono comunque a due acquisizioni conoscitive. La *mimesis* non sta in una particolare relazione con la musica o la danza, ma è piuttosto collegata al *mimos*. Imitare, cioè dare vita a una somiglianza, non è in prima istanza il significato di *mimos*. Il significato del concetto è piuttosto "mettere in scena una burla", "comportarsi da guitto". […] Solo gradualmente *mimesis* assume il significato di "cercare di essere come", "emulare", che viene svolto nel terzo libro della *Repubblica* di Platone».

[86] *Chambers 21 st Century Dictionary*, Chambers, Cambridge 1996. Il dizionario tedesco *Duden Fremdwörterbuch* definisce *dramatisieren* «il rappresentare qualcosa in modo più vivace ed eccitante». Cfr. anche *Petit Larousse*, Larousse, Paris 2001. Il termine francese *dramatiser* pare sia stato introdotto per la prima volta nel 1801 in riferimento a Shakespeare cfr. *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. I, Robert, Paris 1992.

[87] C. Baudelaire, *Opere*, Mondadori, Milano 1996.

[88] Cfr. R. Barthes, *Miti d'oggi*, op. cit.

[89] J. Baudrillard, *Della seduzione*, op. cit., p. 102.

[90] Cfr. E. Morin, *I divi*, Mondadori, Milano 1963.

[91] J. Baudrillard, *Della seduzione*, op. cit., p. 101.

[92] Ibidem, p. 102.

[93] J. Baudrillard, *America*, op. cit., p. 67, anche per le due citazioni successive.

[94] Sulla nozione di *eidolon* cfr. J.P. Vernant, *Nascita di immagini*, Il Saggiatore, Milano 1982; Id., *Figure, idoli, maschere*, Il Saggiatore, Milano 2001. Cfr. anche E. Cassirer, *Eidos ed eidolon*, Cortina, Milano 2009.

[95] Cfr. E. Morin, *L'industria culturale*, op cit., p. 133.

[96] Cfr. J.-P. Vernant, *"Psichè": simulacro del corpo o immagine del divino?* In AA.VV., *La maschera, il doppio e il ritratto*, (a cura di M Bettini), Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 8-19.

[97] J. Baudrillard, *Della seduzione*, op. cit., pp. 101 e 100.

[98] Cfr. A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1986.

[99] Entrambe sussisterebbero, ma ci pare accostamento alquanto peregrino, della medesima dialettica tra apparizione e scomparsa, tra presenza e assenza: i divi «"lampeggiano", non illuminano, non irradiano una luce continua, ma intermittente, deludono nello stesso tempo in cui esaltano, affascinano per la loro comparsa subitanea e per l'imminenza della loro scomparsa. […] Brillano per la loro assenza». J. Baudrillard, *Della seduzione*, op. cit., p. 101.

[100] Cfr. J. Baudrillard, *America*, op. cit.

[101] Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

[102] Su questa particolare accezione del concetto di modello cfr. J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*…, op. cit., pp. 66-68 e soprattutto pp. 113-136, cap. *Il corpo o il carnaio di segni*.

[103] Cfr. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975.

[104] Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte*…, in part. pp. 31-36 sull'alienazione dell'attore e pp. 40-48 sull'alienazione dello spettatore: «L'umanità che in Omero era uno spettacolo per gli dèi dell'Olimpo, ora lo è diventata per se stessa. La sua auto estraniazione ha raggiunto un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine».

[105] Cfr. Circa il tema del simulacro nella filosofia antica cfr. G. Deleuze, *Logica del senso*, op. cit.

[106] Cfr. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.

[107] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*…, op. cit., p. 65.

[108] W. Benjamin, *L'opera d'arte*…, op. cit., p. 34.

[109] P. Valéry, *Cahiers*, Ed. du CNRS, Paris, 1957-1961, XV, p. 235. Cfr. su questo testo L. Termine, *Uno shock chiamato cinema*, in «Prometeo», anno XIV, n. 54, giugno 1996, p. 32.

[110] Cfr. J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*…, op. cit., p. 65 nota.

[111] Sullo specchio nel cinema cfr., tra gli altri, C. Metz, *Cinema e psicoanalisi*, Marsilio, Venezia 2002; Id., *L'enunciazione impersonale*, Bios, Cosenza 1992; M. Vernet, *Figure dell'assenza*, Kaplan, Torino 2009; D. Tomasi, *Lezioni di regia*, Utet, Torino 2004; J. Aumont, *Matière d'image redux*, Éd. De la Différence, Paris 2009; Id. *Speculazioni*, in «La Valle dell'Eden», anno XI-XII, nn. 23-24, luglio 2009-maggio 2010, pp. 40-53. Sulle funzioni dello specchio nella teoresi della figurazione cinematografica cfr. P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, op. cit., pp. 131-156, dove, tra l'altro, appaiono anche riferimenti alle prime due versioni di *Der Student von Prag*.

[112] Sul tema dello specchio nel pensiero di Baudrillard cfr. P. Bellasi, *Dimenticare il 1968 ovvero giocare Baudrillard contro Baudrillard*, in J. Baudrillard, *Dimenticare Foucault*, op. cit., pp. 7-61; A. Amendola, *Lo specchio e l'implosione*, in AA. VV., *Jean Baudrillard, o la dissimulazione del reale*, op. cit., pp. 53-61.

[113] Su questi temi, anche se con differente prospettiva, cfr. J.-J. Wünenburger, *Giochi sullo schermo: apoteosi o simulacro dello spettacolo?*, in AA.VV., *Il luogo dello spettatore*, cit. pp. 249-268.

[114] Cfr. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre VIII*, 1960-61, Seuil, Paris 1991.

[115] Cfr. J. Lacan, *Le Séminaire IV. La relation d'objet* (1956-1957), Seuil, Paris 1994, in part. pp. 119-120 e 157.

[116] Su questi aspetti cfr., tra gli altri, C. Metz, *Cinema e psicoanalisi*, op. cit. e C. Musatti, *Scritti sul cinema*, (a cura di D. Romano), Testo & Immagine, Torino 2000.

[117] Cfr. J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*…, op. cit., pp. 88, 89; Id., *Le strategie fatali*, op. cit., pp. 63,64 e 79; Id., *Della seduzione*, op. cit., pp. 167-169.

[118] M. Querzola, *Il silicio a fior di pelle*, in «Traverses», nn. 14-15, 1983.

[119] Su questi temi cfr., tra gli altri, M. Pezzella, *Il ruolo del cinema nell'era televisiva* e J.-M. Frodon, *L'orizzonte del cinema contemporaneo* entrambi compresi in M. Fadda, *Il cinema contemporaneo*, Archetipolibri, Bologna 2009, rispettivamente alle pp. 60-63 e 64-69.

[120] J. Baudrillard, *Loscambio simbolico e la morte*, op. cit., pp. 88, 89.

[121] Cfr. J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 1997, pp. 328-339.

[122] J. Baudrillard, *Il Patto di lucidità*…, op. cit., p. 65.

[123] Cfr. G. Didi-Huberman, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Fazi, Roma 2008.

[124] G. Didi-Huberman, *Il gioco delle evidenze*, op. cit., pp. 44, 45.

[125] Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Se, Milano 1989; Id., *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003.

[126] Ibidem, p. 44.

[127] La parola simbolo, come noto, gode di significati e usi molteplici, anche nel solo ambito filosofico a proposito del quale si rimanda a A.N. Withehead, *Simbolismo*, Raffaello Cortina, Milano 1998. È qui tuttavia chiamato in causa soprattutto il significato etimologico del greco sym-bállein, che esprime l'atto del porre insieme e che, nel rimandare a quell'antico segno di riconoscimento formato da due metà di un oggetto spezzato, illustra bene il valore di "mediazione" nel quale nonostante ciò, anche quando si effettua il riconoscimento, viene mantenuta la "differenza" tra le due entità. Cfr. anche E. Franzini, *I simboli e l'invisibile*, Il Saggiatore, Milano 2008. Nel considerare superato il problema della referenzialità dell'immagine tecnologica, da un lato, Baudrillard assolve il compito affidato da Debray a ogni filosofo, ossia quello di «perorare la causa dell'invisibile» (Con questa frase si chiude l'opera appunto di R. Debray, *Vita e morte delle immagini*, op. cit.); dall'altro lato, attribuisce al simulacro un valore simbolico ch'egli può definire e identificare, scegliendo come propria, tra le molte linee di riferimento filosofico, quella che origina appunto con il platonismo, trova in Kant il suo fondamento, in Goethe una sua tematizzazione forte, nella fenomenologia di Merleau-Ponty un definitivo allontanamento del simbolico dalle categorizzazioni concettuali e in Cassirer l'attribuzione al simbolo di un valore conoscitivo fondato sull'intuizione e su un sapere in grado di generare il passaggio dalla *doxa* all'*episteme*. (Per un approfondimento riguardante le diverse linee filosofiche interenti il tema del simbolo cfr. E. Franzini, *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, Il Saggiatore, Milano 2008. In particolare, su Merleau-Ponty e Cassirer cfr. il *Prologo. Il paese fertile* e il cap. *Attraversare il simbolo*, pp. 9-73.). Inutile dire che, nella riflessione di Merleau-Ponty e in quella di Cassirer, Baudrillard trova elementi quanto mai determinanti per definire lo statuto simbolico dell'immagine moderna e contemporanea, e di quella tecnologica specialmente. Se, tuttavia, per Cassirer, il simbolico fonda l'immagine a partire dal superamento delle opposizioni tra il visibile e l'invisibile e dalla fusione dell'uno nell'altro (Cfr. E.Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, vol. III, 2, La Nuova Italia, Firenze 1961, pp. 139-140. Cfr. anche E. Cassirer, *Mito e concetto*, La Nuova Italia, Firenze 1979), secondo un principio proprio dell'estetica classica che è stato oggetto di particolare riflessione per Goethe e ch'egli vede come fondamento anche di quella moderna; per Baudrillard, consustanziato al simbolico moderno e contemporaneo, è, invece, il vivo della dialettica: «non si deve riconciliare nulla. Occorre tenere aperte l'alterità delle forme e la disparità dei termini, occorre tenere vive le forme dell'irriducibile». (J. Baudrillard, *Il delitto perefetto*, op. cit., p. 127).

[128] J. Baudrillard, *Patafisica e arte del vedere*, op. cit., p. 5.

[129] Negli anni '70, Baudrillard – contro Althusser e altri, che tendevano al-

l'epoca a scindere, per così dire, il pensiero di Marx da quello di Hegel – recupera la linea hegeliana della prima sezione del *Capitale* e, in particolare, riprende la concezione di merce come valore di scambio e valore simbolico, in quanto elemento, appunto, di uno *scambio simbolico* (cfr. il carattere di «feticcio» attribuito da Marx alla merce), capace di traslare sempre più il sistema sociale e culturale verso l'immateriale e l'astrazione.

[130] Il riferimento qui chiamato in causa è, in particolare, al noto *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche* di Marcel Mauss risalente al 1923-24 e compreso in M. Mauss, *Teoria generale della magia*, Einaudi, Torino 1965; cfr. in part. pp. 153-292. Il concetto a cui si richiama Baudrillard, durante l'intero arco della sua attività filosofica, è quello di *potlàc* studiato da Mauss.

[131] Il richiamo, in particolare, è all'opera di G. Bataille, *La parte maledetta*, Bertani, Verona 1975 e al concetto in essa espresso di *dépense*. Cfr. anche J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1971; M. Perniola, *Georges Bataille e il negativo*, Feltrinelli, Milano 1977. Tra le eredità più importanti per l'estetica che ha avuto il pensiero di Bataille, oltre alla riflessione di Baudrillard, vi è anche quella di Georges Didi-Huberman.

[132] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*…, op. cit., p. 12. Sul simbolico in Baudrillard cfr. F. Carmagnola, *Baudrillard e il simbolico*, in AA.VV., *Jean Baudrillard e la dissimulazione del reale*, op. cit., pp. 97-113.

[133] Cfr. M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1975.

[134] Cfr. J. Lacan, *Seminario I. Gli scritti tecnici di Freud* (1953-1954), Einaudi, Torino 1978.

[135] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*…, op. cit., pp. 145,146.

[136] Cfr. E. Morin, *L'industria culturale*, Il Mulino, Bologna 1963; in part. si veda il capitolo compreso nel *Postscriptum* e intitolato *La crisi della felicità*.

[137] Cfr. J. Baudrillard, *Illusion, désillusion esthétiques*, Sens et Tonka, Paris 1997 (tr. parz. it. *Estetica della disillusione*, in AA.VV., a cura di V. Valentini, *Allo specchio*, Lithos, Roma 1998).

[138] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*…, op. cit., p. 87.

[139] Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, Marinotti, Milano 2000.

[140] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*…, op. cit., pp. 85, 86.

[141] A questo proposito, due diverse interpretazioni della teoria di Bazin sono proposte da G. De Vincenti, *Il cinema della modernità*, Pratiche, Parma 1991; Id., *Il concetto di modernità nel cinema,* Pratiche editrice, Parma, 1993 e da Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, op. cit.

[142] Cfr. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, 4 voll., Cerf, Paris 1958-62, tr. it. parz. *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999.

[143] Ibidem, p. 75.

[144] Ibidem, p. 67.

[145] Ibidem, p. 87.

[146] A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, op. cit., p. 10.

[147] Ivi.

[148] Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, op. cit.

[149] Ivi.

[150] Ibidem, p. 88.

[151] S. Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano, 1962, p. 47.

[152] Cfr. J. Meyrowitz, *Oltre il senso del luogo*, Baskerville, Milano 1992.

[153] J.L. Comolli, *Salles obscures, salles claires. Notes sur le nouveau spectateur*, in «Cahiers du Cinéma», n. 177, aprile 1966, pp. 66-67 (traduzione mia).

[154] Cfr. G. Tinazzi, *Truffaut. Il piacere della finzione*, Marsilio, Venezia 1996; in part. il cap. *Immagine*, pp. 48-52.

[155] Sull'intertestualità nel cinema cfr., tra gli altri, AA.VV., *L'intertestualità*, (a cura di G. Carluccio, F. Villa), Kaplan, Torino 2006; AA.VV., *Modernity and mass Culture*, (a cura di J. Naremore, P. Bratlinger), Indiana University Press 1991; R. Stam, *Subversive Pleasures*, Hopkins, Baltimora 1989.

[156] Cfr. G. Lukács, *Prolegomeni a un'estetica marxista*, Editori Riuniti, Roma 1957 e Id., *Estetica*, vol. I, Einaudi, Torino 1970.

[157] Ibidem, p. 28.

[158] J. Baudrillard, *Il Patto di lucidità*…, op. cit., p. 32, anche per la citazione precedente.

[159] J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, op. cit., p. 78.

[160] Cfr. Cfr. W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, vol. I, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi 2002.

[161] G. Didi-Huberman, *Il gioco delle evidenze*, op. cit., p. 75.

[162] Cfr. M. Foucault, *Questo non è una pipa*, SE, Milano 1988, in part. i due capp. *I sette sigilli dell'affermazione* e *Dipingere non è affermare*, pp. 61-85.

[163] Ibidem, pp. 84, 85.

[164] J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, op. cit., pp. 82, 83.

[165] J. Baudrillard (2002), *Al di là della fine*, op. cit., p. 28.

[166] J. Baudrillard, *Estetica della disillusione*, op. cit., p. 21, anche per la citazione precedente. Cfr. a tale proposito anche J. Baudrillard, *Le complot de l'art*, Sens et Tonka, Paris 1997 e J. Baudrillard, *Illusion, désillusion esthétiques*, op. cit.

[167] Cfr. G.W.F. Hegel, *Arte e morte dell'arte. Percorso nelle lezioni di estetica*, (a cura di P. Gambrazzi e G. Scaramuzza), Bruno Mondadori, Milano 1997; Id., *Lezioni di estetica*, (a cura di P. d'Angelo), Laterza, Roma-Bari 2000.

[168] J. Baudrillard, *Illusion, désillusion esthétiques*, op. cit., p. 15.

[169] Sulla dialettica tra cinema e arte contemporanea in *Sleep* cfr. M. Senaldi, *Doppio sguardo*, Bompiani, Milano 2008, pp. 254-256.

[170] J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, op. cit., p. 89.

[171] Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 2001. Cfr. in part. il cap. *Cinema, corpo e cervello, pensiero*, p. 210 e sgg.

[172] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit., p. 89.

[173] J. Baudrillard, *Il delitto perefetto*, op. cit., p. 126.

[174] J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, op. cit., p. 89.

[175] J. Baudrillard, *Illusion, désillusion esthétiques*, op. cit., p. 38.

[176] J. Baudrillard, *Le complot de l'art*, op. cit., p. 9, anche per la citazione successiva.

[177] J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, in Id., *Scritti*, vol. I, Einaudi, Torino 2002, p. 313.

[178] J. Baudrillard *Patafisica e arte del vedere*, op. cit., p. 96.

[179] Ibidem, p. 97.

[180] Ibidem, p. 90.

[181] Cfr. R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, in part. pp. 20-37.

[182] Cfr. J.-P. Sartre, *Immagine e coscienza*, Einaudi, Torino 1976, in part. cap. *Il segno e l'assenza*, p. 37 e sgg.

[183] S. Freud, *Psicologia dell'arte e della letteratura*, Boringhieri, Torino, 1997, p. 150.

[184] J. Baudrillard, *Illusione, désillusione esthétiques*, op. cit., p. 53. Corsivo nostro.

[185] Ibidem, p. 56.

[186] J. Baudrillard (1998-2003), *Perché l'illusione*…, op. cit., p. 88.

[187] J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, op. cit., p. 62.

[188] G.W.F. Hegel, *Estetica*, (a cura di N. Merker e N. Vaccaro), Einaudi, Torino 1972, p. 44.

[189] Il *potlác* è una modalità dello scambio primitivo che prevedeva l'obbligo di ricambiare un dono con uno più grande. Cfr. a tale proposito, M. Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, op. cit. e G. Bataille, *La parte maledetta*, op. cit.

[190] J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, op. cit., p. 166.

[191] J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, op. cit., p. 91.

[192] Ibidem.

[193] J. Baudrillard (1998-2003), *Perché l'illusione*…, op. cit., pp. 88, 89 e Id., *Il Patto di lucidità*…, op. cit., p. 83.

[194] J. Baudrillard, *Estetica della disillusione*, op. cit., p. 26.

[195] Cfr. AA.VV., *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford-New York 1997; G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993; F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993; Id., *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, in part. il cap. *Glosse, ossimori e disciplina*, pp. 269-292.

[196] J. Baudrillard, *Il patto di lucidità*…, op. cit., p. 83.

[197] Cfr. J. Aumont, *L'immagine*, Lindau, Torino 2007; Id., *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulièr des arts*, Cahiers du Cinéma, Paris 2007.

[198] Cfr. tra gli altri a questo riguardo AA. VV., *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, (a cura di L. Russo), Aesthetica, Palermo 1999.

[199] Cfr. C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 1980. Si veda in particolare: *Dell'eroismo della vita moderna* compreso nella parte del volume *Salone del 1846*, p. 120 e sgg. e *La modernità* compreso nella parte del volume *Il pittore della vita moderna*, p. 287 e sgg.

[200] Cfr. J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, op. cit., pp. 109-111.

[201] Ibidem, p. 110.

[202] J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, op. cit., p. 92.

[203] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*…, op. cit., p. 12.

[204] Per una riflessione più approfondita su tale concetto si veda: L. Termine, *Immagine e rappresentazione*, Testo & Immagine, Torino 2002, in particolare cfr. il cap. *L'immagine immateriale*, pp. 161-173.

[205] Cfr. G. Didi-Huberman, *Il gioco delle evidenze*, op. cit., p. 172.

[206] Cfr. C. Metz, *Cinema e psicoanalisi*, Marsilio, Venezia 1980.

[207] Cfr. E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982.

[208] R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 2003, pp. 81, 82. Cfr. anche S. Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1978.

[209] W. Benjamin, *Angelus Novus*, (a cura di R. Solmi), Einaudi, Torino 1995, p. 125.

[210] J. Derrida, *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1977, pp. 40 e 53.

[211] W. Benjamin, *L'opera d'arte*…, op. cit., p. 70. Corsivi nostri.

[212] Ibidem, p. 62.

[213] Cfr. su questo punto, G. Didi-Huberman, *Phasmes. Essai sur l'apparition*, Minuit, Paris 1998, in part. pp. 228-242.

[214] Ibidem, p. 70. Corsivi nostri.

[215] J. Baudrillard, *Perché l'illusione*…, op. cit., p. 92

[216] Ibidem, p. 89.

[217] Ibidem, p. 100.

[218] H. Bergson, *Sul cinematografo*, in «Gazzetta del Popolo», 24 febbraio 1914, Torino; ora in L. Termine, *La visione e lo spettacolo. Percorsi antologici sul linguaggio e la drammaturgia del film*, Testo & Immagine, Torino 1998, p. 15.

[219] G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Ubulibri, Milano 1984, p. 16.

[220] J. Baudrillard, *Perché l'illusione*…, op. cit., p. 93.

[221] W. Benjamin, *L'opera d'arte*…, op. cit., p. 62.

[222] Ibidem.

[223] Ibidem, p. 93.

[224] Cfr. R. Barthes (1970), *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985. Ove appare una nozione di senso ottuso che sembra rifarsi, come sostiene Termine (Cfr. L. Termine, *Alfabeti del cinema*, Vallecchi, Firenze, 1993, pp. 34-41), all'analisi svolta da Hanns Sachs sul movimento compiuto da un marinaio del Potëmkin. Analisi, questa, sulla quale Ejzenštejn stesso scrive nel '34: «C'è voluto lo sguardo del dottor Sachs, di uno psicanalista capace di registrare i processi dell'inconscio, per coglierlo [il movimento]. Dirò di più. Lo stesso autore (per quanto, dopo tutto, qualcosa di lui mi sia pur noto) ha realizzato questa scena senza programmare nessun *Vorshlag*, ma solo sentendone oscuramente la necessità». S.M. Ejzenštejn (1934), *La regia*, (a cura di P. Montani), Marsilio, Venezia, 1992, pp. 352, 353.

[225] Sull'apparizione come provocazione totale del senso e del sentimento nell'immagine cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in AA.VV., *Teorie dell'immagine*, cit., pp. 241-268.

[226] Su questo punto cfr. J. Rancière, *La favola cinematografica*, Pisa, Ets 2006.

[227] J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, op. cit., p. 58.

[228] P. Valéry, *Cahiers* (1937), vol. II, N.R.F., Gallimard, Paris 1974, p. 175.

[229] Cfr. anche la nozione di «montaggio centrifugo» formulata per render conto di questo aspetto del cinema di Godard da G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Cortina, Milano 2005, pp. 159-173.

[230] J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, op. cit., pp. 79, 80. A questo proposito, Gabriele Piana in nota a J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, op. cit., p. 80 inserisce queste informazioni: «*I'll be your mirror* è il titolo di una canzone scritta da Lou

Reed e cantata da Nico, cantante dei Velvet Undeground, gruppo a cui Baudrillard si è interessato verso la fine degli anni Sessanta. Il disco in cui si trova la canzone è stato prodotto da Andy Warhol».

[231] J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, op. cit., p. 21.

[232] J. Baudrillard, *Il Patto di lucidità*…, op. cit., p. 12

[233] Ibidem, p. 11.

[234] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*…, op. cit., p. 86.

[235] F. Nietzsche, *La gaia scienza*, op. cit. Nietzsche rileva l'aspetto più inquietante del primo piano fotografico, trovando nell'arte teatrale una sorta di rimedio: «Senza quell'arte non saremmo nient'altro che primo piano e vivremmo completamente alla mercé di quell'ottica che fa apparire le cose più prossime e più comuni smisuratamente grandi e quasi fossero la realtà in sé».

[236] W. Benjamin, *L'opera d'arte*…, op. cit., p. 41.

[237] Cfr. J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*…, op. cit., p. 86.

[238] Ivi.

[239] J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, op. cit., pp. 80,81.

[240] Ivi.

[241] Ibidem, p. 87.

[242] A proposito della nozione di spettacolo nel Surrealismo, mi permetto di rinviare il lettore a un mio precedente lavoro: *Lo spettacolo nelle teorie del cinema*, in L. Termine, C. Simonigh, *Lo spettacolo cinematografico. Teorie ed estetica*, UTET, Torino 2003, cfr. in part. pp. 4-177.

[243] A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, op. cit., p. 10.

[244] W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus Novus*, (a cura di R. Solmi), Einaudi, Torino 1995, p. 110.

[245] J. Baudrillard, *Estetica della disillusione*, op. cit., p. 134.

[246] J. Baudrillard, *Della seduzione*, op. cit., pp. 38, 39.

[247] Sull'iperrealismo pittorico cfr., tra gli altri, L. Phillips, *The American Century Art and Culture, 1950-2000*, t. 2, Whitney, New York 2000; J. Fileberg, *Art since 1940. Strategies of Being*, King, London 1995.

[248] Cfr. J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981; G. Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 1989; A. Negri, *Lucidi disincanti. Forme del cinema postmoderno*, Bulzoni, Roma 1996; L. Jullier, *Il cinema postmoderno*, Kaplan, Torino1997; V. Buccheri, *Sguardi sul postmoderno. Il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*, ISU, Milano 2000; I. Hassan, *Pluralism in Postmodern Perspective*, in N. Abbagnano, *Storia della filosofia*, vol. IV, Utet, Torino pp. 391-392; P. Carravetta, *Del postmoderno*, Bompiani, Milano 2009; L. Jullier, *Digitale e postmodernità: l'era dei flussi*, in «Close up», anno XII, nn. 24-25, aprile 2009, pp. 9-20.

[249] J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, op. cit., p. 36.

[250] J. Baudrillard, *Patafisica*…, op. cit., p. 54.

[251] «Ricordo sconvolgente, carcerario, osceno, quello della quadrifonia giapponese […] delirio tecnico di resa perfetta di una musica (Bach, Monteverdi, Mozart!) *che non è mai esistita*, che nessuno ha mai ascoltato così e che non è fatta per essere ascoltata così. […] I giapponesi, in perfetta buona fede, hanno semplicemente confuso il reale con il massimo di dimensioni possibili. Se po-

tessero fare dell'esafonia, la farebbero. Ora, la quarta dimensione che essi aggiungono alla musica è proprio quella con cui vi castrano ogni godimento *musicale*. […] La tecnica in questo senso si scava la propria fossa. […] Il reale si trasforma in un fantasma vertiginoso di esattezza che si perde nell'infinitesimale». J. Baudrillard, *Della seduzione*, op. cit., p. 39.

[252] Ibidem.

[253] J. Baudrillard, *Estetica della disillusione*, op. cit., p. 124.

[254] Ibidem.

[255] Sullo scetticismo della riflessione teorica ed estetica di fine Novecento in ambito cinematografico cfr. N. Carrol, *Non fiction film and Postmodernista Skepticism*, in AA.VV., *Post-Theory*, (a cura di D. Bordwell, N. Carrol), Wisconsin University Press, Madison 1996, pp. 283-306.

[256] J. Baudrillard, *Il Patto di lucidità*…, op. cit., p. 96.

[257] Cfr. J. Baudrillard, *Le complot de l'art*, op. cit.; J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, Politi, Milano 1988.

[258] J. Baudrillard, *Il patto di lucitià*…, op. cit., p. 97.

[259] Cfr. G. Canova, *L'alieno e il pipistrello. La crisi delle forme nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000.

[260] Sul pensiero delle e con le immagini cfr. i più recenti F. Ferrari, J.-L. Nancy, *La forza delle immagini*, Boringhieri, Torino 2009; O. Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini*, Bruno Mondadori, Milano 2010; U. Curi, *La forza dello sguardo*, Boringhieri, Torino 2010.

[261] S. Ferlosio cit. in J. Baudrillard, *Il patto di lucidità*, op. cit., p. 67.

[262] Cfr. R. Barthes, *Miti d'oggi*, op. cit., in part. pp. 118-121. Cfr. Anche S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2004.

[263] J. Baudrillard, *America*, SE, Milano 2000, pp. 66, 67, anche per la citazione successiva.

[264] Ibidem, p. 79.

[265] J. Baudrillard, *Estetica della disillusione*, op. cit., p. 124.

[266] J. Baudrillard, *Della seduzione*, op. cit., p. 43, anche per le citazioni precedenti.

[267] J. Baudrillard, *Patafisica*…, op. cit., p. 38.

[268] J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, op. cit., p. 60.

[269] In molti punti la riflessione di Baudrillard sull'osceno e il pornografico ci pare debitoria di quella di Bataille sull'erotismo. Cfr., in part., G. Bataille, *L'erotismo*, SE, Milano, 1997, pp. 125-140.

[270] J. Baudrillard, *Della seduzione*, op. cit., p. 45.

[271] Cfr. C.L. Musatti (1961), *Il cinema e la corsa all'ipersesso*, in Id. (a cura di D. Romano), *Scritti sul cinema*, op. cit. pp.163-173.

[272] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*…, op. cit., p. 118.

[273] Ibidem, p. 119. Corsivi dell'autore.

[274] Su questo tema, tra i contributi più recenti e interessanti, cfr. D. Kamper (1997), *Corpo*, in AA.VV., (a cura di C. Wulf), *Cosmo, corpo, cultura*, op. cit., pp. 409-415; J. Hillman, *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano 1977; U. Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 1999.

[275] Su questo punto mi permetto di rimandare il lettore a un mio precedente lavoro: C. Simonigh, *Il cinema, il corpo e l'anima*, Le Mani, Genova, 2008.

[276] Interessante ci pare, a tale proposito, l'analisi che Baudrillard compie non tanto sull'anoressia quanto sull'obesità intesa come sintomo sempre più diffuso di una cultura che, proprio per via del dilagare dell'osceno – inteso in senso lato e indipendentemente dalla dimensione sessuale – ha perso il senso della scena non solo estetica, ma anche pubblica. Cfr. J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, op. cit., pp. 28-35.

[277] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*, op. cit., p. 120.

[278] Cfr. H. Marcuse, *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 1964.

[279] M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Feltrinelli, Milano 2004, 92. Corsivo nostro.

[280] Cfr. J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*…, op. cit., p. 126.

[281] Mi permetto di rimandare il lettore a un mio precedente lavoro C. Simonigh, *Il cinema, il corpo e l'anima*, op. cit., in part, cfr. il cap. *Anatomia visiva del corpo*, pp. 120-151.

[282] J. Baudrillard, *Della seduzione*, op. cit., p. 42.

[283] F. Fellini, *Sono un gran bugiardo*, a cura di D. Pettigrew, Elleu, Roma 2003, p. 120.

[284] J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, op. cit., pp. 60 e 52.

[285] Ibidem, p. 37

[286] J. Baudrillard, *Della seduzione*, op. cit., p. 37.

[287] Ibidem, p. 30.

[288] Cfr. W. Benajmin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op. cit., pp. 43 e sgg.

[289] Ibidem, p. 48.

[290] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit., p. 85.

[291] Su questi temi cfr., tra gli altri, J. Basinger, *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, Wesley University Press, Middletown 2003; G. Alonge, R. Menarini, M. Moretti, *Il cinema di guerra americano*, Le Mani, Genova 1999; G. Alonge, *Cinema e guerra*, Utet, Torino 2001.

[292] J. Baudrillard, *Il Patto di lucidità*…, op. cit., p. 65.

[293] J. Hillman, *Un terribile amore per la guerra*, Adelphi, Milano 2005, p. 169.

[294] Cfr. sulla questione dell'autore nel cinema contemporaneo: l. Albano, *Il secolo della regia*, Marsilio, Venezia 1999; T. Corrigan, *Il commercio dell'autorialità* e G. Pescatore, *Oltre l'autore*, entrambi compresi in M. Fadda, *Il cinema contemporaneo*, cit. rispettivamente alle pp. 148-152 e 153-159.

[295] Cfr. G. Anders, *L'uomo è antiquato*, Einaudi, Torino 2005 e Id., *L'odio è antiquato*, Boringhieri, Torino 2008.

[296] J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, op. cit., p. 148.

[297] Cfr. J. Baudrillard, *L'agonia del potere*, op. cit., pp. 37-51.

[298] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit., p. 83.

[299] J. Baudrillard, *Il Patto di lucidità*…, op. cit., p. 105.

[300] Ibidem, p. 106.

[301] Ibidem, p. 73.

[302] Il riferimento è ad alcuni celebri volumi, legati più o meno direttamente alla Scuola di Francoforte e alla riflessione di Adorno, Althusser Marcuse, quali: U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964; J. Baudrillard, *All'ombra delle maggioranze silenziose*, Cappelli, Bologna 1985; V. Packard, *I persuasori occulti*, Einaudi, Torino 1958.

[303] Ibidem.

[304] Cfr. D. Dayan, E. Katz, *Le grandi cerimonie dei media*, Baskerville, Milano 1993.

[305] J. Baudrillard, *Il patto di lucidità*…, op. cit., p. 105.

[306] Ibidem, p. 53.

[307] J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, op. cit., p. 80.

[308] J. Baudrillard, *Il Patto di lucidità*…, op. cit., p. 74.

[309] J. Baudrillard, *Il patto di lucidità*…, op. cit., p. 95. Cfr. Id., *Illusione, disillusione estetiche*, Pagine d'Arte, Milano 1995.

[310] Su questo punto cfr., tra gli altri, T. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1975; A. Moles, *il Kitsch e l'arte della felicità*, Officina, Roma 1979; U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 2008; H. Broch, *Il Kitsch*, Einaudi, Torino 1990, benché dedicato all'ambito letterario; G. Dorfles, *Il Kitsch, antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano 1990;

[311] M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Adelphi, Milano 1989, p. 254.

[312] J. Baudrillard, *Il patto di lucidità*…, op. cit., p. 80.

[313] J. Baudrillard, *Patafisica e arte del vedere*, op. cit., p. 52.

[314] Ibidem, p. 34.

[315] J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, op. cit., pp. 165, 166.

[316] J. Baudrillard, *patafisica e arte del vedere*, op. cit., p. 43.

[317] Cfr. S. Mallarmé, *Scritti sul teatro*, Bonanno, Catania 2008.

[318] J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, op. cit., p. 64, anche per la citazione successiva.

[319] J. Baudrillard, *Patafisica e arte del vedere*, op. cit., p. 45.

[320] Cfr. Ibidem, p. 55.

[321] Ibidem, p. 46.

[322] Cfr. sull'iconofobia A. Somaini, *Teorie dell'immagine e cultura visuale*, in AA.VV., *Teorie dell'immagine*, (a cura di A. Pinotti e A. Somaini), Cortina, Milano 2009, in part. pp. 22-25. Sull'iconofilia cfr. nello stesso volume il saggio di G. Bohem, *Il ritorno delle immagini*, pp. 39-71.

[323] J. Baudrillard, *Patafisica*…, op. cit., p. 54.

[324] J. Baudrillard, *Il Patto di lucidità*…, op. cit., p. 106. Sull'estetica nell'epoca della realtà virtuale cfr. R. Diodato, *Estetica del virtuale*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

[325] «[Barthes] Mi disse: "Et surtout, d'accord, Umberto, il faut tuer le référent"», ricorda nel 1984 Umberto Eco in *La maestria di Barthes*, in *Mitologie di Roland Barthes*, (cura di P. Fabbri e I. Pezzini), Pratiche, Parma 1986, ora in R. Barthes, *Miti d'oggi*, op. cit., p. XIV.

[326] J. Baudrillard, *Il Patto di lucidità*…, op. cit., p. 58.

[327] Per una riconsiderazione del rapporto immagine e referente cfr. la no-

zione di immagine "infografica" in R. Debray, *Vita e morte dell'immagine*, Castoro, Milano 1999.

[328] Cfr. anche J. Rancière, *Il destino delle immagini*, Cosenza, Pellegrini 2007.

[329] J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, op. cit., pp. 70, 71.

[330] J. Baudrillard, *Estetica della disillusione*, op. cit., p. 127.

[331] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*…, op. cit., p. 86, 87, anche per la citazione precedente.

[332] L. Termine, *Immagine e rappresentazione*, Testo & Immagine, Torino 2002, p. 163.

[333] J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, op. cit., p. 71.

[334] J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, op. cit., p. 19.

[335] Ibidem, p. 33.

[336] J. Baudrillard, *Il Patto di lucidità*…, op. cit., p. 26

[337] J. Baudrillard, *Il patto di lucidità*…, op. cit., p. 11.

[338] J. Baudrillard,

[339] J. Baudrillard, *Il patto di lucidità*…, op. cit., p. 14.

[340] Ibidem, pp. 11, 12.

[341] J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, op. cit., p. 113.

[342] Ibidem, p. 16.

[343] «Bisogna usare Mauss contro Mauss, Saussure contro Saussure, Freud contro Freud, ecc.». J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*…, op. cit., p. 12.

[344] J. Baudrillard, *Il Patto di lucidità*…, op. cit., p. 14

[345] Ben diverso da quella di sartriana memoria. Cfr. J.-P. Sartre, *L'immaginario*, Einaudi, Torino 2007.

[346] "Ultra" indica sia «Che o chi manifesta o segue con fanatismo idee estreme e usa tecniche innovatrici» sia come «primo elemento che, in parole composte, significa "al di là", "più che", o fa riferimento a una qualità o condizione che supera o eccede la norma». N. Zingarelli, *Dizionario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 2005.

[347] R. Barthes, *Miti d'oggi*, op. cit., p. 86.

[348] Cfr. G. Canova, *L'alieno e il pipistrello*, Bompiani, Milano 2005.

[349] J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, op. cit., p. 34.

[350] J. Baudrillard, *Il Patto di lucidità*…, op. cit., p. 50.

[351] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit., p. 155.

[352] «Dobbiamo vedere nel colore (e nella stereoscopia) qualcosa di essenziale: non un collaterale "arricchimento dei mezzi del cinema", ma un elemento integrante per la completezza dell'opera audiovisiva. […] Le arti insieme spaziali e temporali, plastiche e sonore, per la prima volta nella storia di integrano nella pienezza dello spettacolo sintetico del film. Sarà il film sonoro a diventare e a restare per molti anni ancora lo spettacolo sintetico la cui forma artisticamente consolidata renderà possibile la diffusione di innumerevoli opere per un numero illimitato di volte in innumerevoli angoli del globo terrestre, cioè uno spettacolo sintetico non solo di massa per l'esecuzione, ma autenticamente di massa (più che popolare, internazionale) per l'uso e la diffusione». S.M. Ejzenštejn (1937), *L'immagine sintetica*, in S.M.Ejzenštejn (a cura

di P. Montani), *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia, 1992, pp. 394, 395. «In definitiva, questa tendenza alla fusione [oggi riproposta dallo spettacolo sintetico] non è mai stata, nella sua storia, un capriccio estetico, quanto piuttosto, come si è visto, l'espressione di un'assai profonda necessità, che consiste nel tendere a superare la tragica frattura determinatasi all'interno della primitiva unità collettiva». S.M. Ejzenštejn (1947), *Sul cinema stereoscopico*, in S.M. Ejzenštejn (a cura di Pietro Montanti), *Il colore*, Marsilio, Venezia, 1989 p. 206.

Parte Seconda

Dallo spettacolo-immagine all'immagine-spettacolo

> In sé, l'immagine non è legata né alla verità né alla realtà, è legata all'apparenza, è apparenza. Abbiamo così la sua affiliazione all'illusione del mondo a ricordarci che il reale non è mai sicuro.
>
> J. Baudrillard, *Il Patto di lucidità.*

> Il reale non è un imperativo, come si crede. Le sue apparenze sono fragili e la sua essenza è nascosta. È questa la ragione della sua estrema debolezza di fronte al mito, alla religione, all'ideologia e persino all'idea.
>
> Edgar Morin, *La Méthode 4. Les idées*

Dopo molti secoli dal socratico «sapere di non sapere», Morin ci riconduce al «futuro della conoscenza»[1] e della cultura al quale presiede, tra gli altri, quel fondamento paradossale che è il principio di incertezza e che, come sappiamo, occorre ricondurre alla sua radicalizzazione ultima, che fu anche la prima, ossia quella che investe il reale stesso.

Il reale – ci pare in fondo questa la conclusione di *Les Idées*, quarto dei tomi de *La Méthode*[2] – è ciò di cui è impossibile offrire una comprensione totale, se non a rischio di fare di questa comprensione qualcosa di totalizzante, e perciò, non una teoria, ma una dottrina dogmatica.

Allo stesso modo, potremmo dire che il reale è ciò di cui è impossibile offrire una rappresentazione iconica equivalente se non a rischio, anche in questo caso, di assumere questa rappresentazione come qualcosa di altrettanto totalizzante che riduce la molteplicità simbolica dell'immagine a uno solo dei suoi significati, assai spesso pericolosamente piegato a un uso meramente strumentale.

Sono, queste, due acquisizioni fondamentali della nostra cul-

tura, che legano le entità della «noosfera», dallo stadio della conoscenza a quello dell'estetica, attorno a un unico gordiano nodo etico[3]. Un nodo etico destinato a generare un circolo vizioso anziché virtuoso fintanto che la «dialogica complessa»[4], come auspica Morin, non si inscriverà e si radicherà in un nuovo paradigma.

È però accaduto, sino ad ora, che il reale sia stato sempre sostituito con l'idea o con la rappresentazione, le quali, unite insieme nel comune segno dell'astrazione, hanno fatto intraprendere all'epoca moderna e contemporanea – non utilizzeremo qui l'abusato termine "postmodernità"– un inedito corso culturale. In questo quadro, non è un caso che sia stato Husserl a illustrare sul piano epistemologico tutto ciò individuando, nella crisi delle scienze europee, un sintomatico esempio di sapere il quale, perso il suo referente reale, ha smarrito anche la sua portata di significazione[5]. Mentre, su un piano che conduce ben oltre l'estetica, come abbiamo visto, Nietzsche aveva anticipato questo stesso destino culturale della modernità – dove l'astrazione, persa in un gioco di specchi, perde sia il reale sia la sua apparenza –, quando aveva scritto: «Il mondo vero lo abbiamo eliminato: quale mondo è rimasto? Quello apparente, forse?… Ma no! *Col mondo vero abbiamo eliminato anche quello apparente!*»[6].

A trasmutare e confondere ulteriormente i termini di apparenza e realtà sui quali riflettè Nietzsche è intervenuta poi, come sappiamo, ciò che Walter Benjamin ha definito «riproducibilità tecnica»[7], la quale ha contribuito a riformulare il problema ontologico e anche quello gnoseologico. Dall'avvento della fotografia e del cinema, passando per la televisione e la telematica, sino ad arrivare alla realtà virtuale, ossia nell'arco di poco più di un secolo, il sistema culturale moderno e contemporaneo ha percorso un itinerario in cui la catastrofe, intesa nell'accezione di René Thom come dialettica tra distruzione e genesi, è divenuta tutt'altro che evento eccezionale quanto piuttosto una costante sintomatica dell'estrema complessità presto acquisita dal sistema culturale stesso, la cui entropia e il cui calore sono stati all'origine di continue e incalzanti crisi degli assetti auto, trans e meta conoscitivi, con significative conseguenze antropologiche, sociali ed etiche[8].

Vorremmo qui soffermarci su questa complessità del sistema culturale, conducendo un'analisi critica e sanamente autocritica

soprattutto riguardo la contemporaneità; e perciò solleveremo interrogativi e dubbi nel segno di un'incertezza, che intenderebbe porsi come contributo alla vigilanza e alla responsabilità etiche di ciascuno dinanzi alle immagini. Per compiere questo percorso, ci sembra utile una breve ricognizione critica sia diacronica sia sincronica, attraverso la quale possono emergere due fondamentali fasi della storia culturale sorta con la "riproducibilità tecnica delle immagini": la prima fase, in cui lo spettacolo tradizionale "trapassa" nell'immagine fotografica e cinematografica e, la seconda, nella quale l'immagine massmediatica – intesa in senso lato, comprendendovi la fotografia, il cinema, la televisione e la telematica in tutte le sue declinazioni (da internet al telefono cellulare sino alla realtà virtuale) – trasmuta la tradizionale nozione di spettacolo in quel fenomeno inedito e dilagante che è la spettacolarizzazione.

Il sorgere dell'epoca della riproducibilità tecnica subito parve, in se stesso, come una sorta di catastrofe che colpì la cultura di fine Ottocento la quale si vide sottratto, da parte dell'immagine, il referente reale su cui si era sino a quel momento fondata: da qui l'iniziale entusiasmo della scienza verso la fotografia e il cinema, assunti come altrettanti strumenti scientifici di autentica cattura del reale; e di qui, allo stesso tempo, anche la diffidenza e il sospetto da parte degli intellettuali e degli artisti che concepivano fotografia e cinema come mezzi non per ampliare l'umana interpretazione della realtà, ma solo per riprodurre meccanicamente la realtà stessa – e da qui l'accendersi, come noto, di un lungo dibattito che dilagherà sin quasi alla prima metà del Novecento, circa l'attribuzione o meno a entrambi di una dignità estetica.

Certo, ha avuto ragione Morin nel '56 a scrivere in *Le cinéma ou l'homme immaginaire* che il «cinematografo», già sin dalla sua nascita, fu distolto dai suoi fini tecnico-scientifici e poté trasformarsi in «cinema», cioè in arte, proprio grazie al sopravvento dello spettacolo sull'immagine[9]. È questo il momento in cui lo spettacolo tradizionale, per così dire, muore e trapassa nell'immagine tecnologicamente prodotta, dando vita a ciò che abbiamo definito "spettacolo-immagine": una novità capace di introdurre una perturbazione tale nel sistema millenario dell'estetica classica da dominarlo e da imporre la propria influenza egemonica all'intera cultura mondiale dagli inizi del Novecento sino ad oggi.

Lo "spettacolo-immagine", infatti, immediatamente ruba la scena al teatro, alla danza e ad altre forme spettacolari della tradizione, trasfigurando il reale appunto in spettacolo attraverso l'artificio prodigioso della nuova tecnologia dell'immagine, e così dislocandolo in quella dimensione dell'immaginario che, tra l'inizio e la prima metà del Novecento, mantiene ancora viva l'eredità di secoli di cultura, di arte e anche di spettacolo fondati sull'astrazione, l'idealità, l'immaginazione e il simbolico. La spettacolarità dell'immagine tecnologicamente prodotta, sino appunto alla prima metà del Novecento, consiste ancora in una trasfigurazione del reale intensa e in un artificio forte e perciò tali da sollecitare nello spettatore un'elaborazione interiore e un lavorìo interpretativo in gran parte affidati all'immaginario e all'immaginazione, così come già accadeva nello spettacolo della tradizione, che, pur privo di tecnologia, era tuttavia ricco di un armamentario secolare di artifici e convenzioni rappresentativi – dai fondali dipinti alla scenotecnica, dai *topói* propri di modelli e stilemi drammaturgici iterati nel tempo alla recitazione marcata ed enfatica, ecc. Si tratta quindi, per lo spettatore di allora, di un lavorìo interpretativo che viene richiesto non solo perché si trova dinnanzi a un'immagine statica, come la fotografia, oppure in movimento ma muta e in bianco e nero come quella del cinema delle origini; ma si tratta di un lavorìo interpretativo che viene chiamato in causa soprattutto perché le convenzioni rappresentative, espressive e drammaturgiche dell'immagine fotografica e cinematografica sono subito concepite in nome di un'estetica di tipo classico che considera la mera copia e la supina riproduzione del reale come procedure estranee all'arte.

Il primato della dimensione spettacolare sull'immagine costituì quindi subito l'inevitabile affiliazione dello "spettacolo-immagine" non tanto al reale, ma alla sua illusorietà, o, in quei termini poc'anzi richiamati e che Nietzsche mutua dall'estetica di Hegel, all'«apparenza». Con questo atto di sottomissione all'«apparenza» il cinema fece della sua *technē* lo strumento di una nuova *poiesis*, non solo garantendosi piena legittimità estetica, ma soprattutto conquistandosi la sua propria parte di universo simbolico. In questa epoca iniziale dello "spettacolo-immagine", che giunge *grosso modo* sino alla prima metà degli anni Sessanta, la fotografia e il cinema, infatti, sono dominati dallo sforzo di apparentarsi alle altre

arti, superando la propria ontologica inseparabilità dal referente e proiettandosi nella dimensione dell'immaginario simbolico. Così, potremmo affermare che *L'homme immaginaire*, non a caso evocato nel titolo del libro di Morin sul cinema, sia esso il creatore o il fruitore del film, è colui il quale entra nella modernità con un retaggio culturale di secoli che gli impone ancora un atteggiamento immaginativo dinanzi all'immagine. Sino alla metà del Novecento, "uomini immaginari" sono sia lo spettatore sia il regista sia l'attore sia infine il divo, oggetto privilegiato della mitologia dell'immaginario collettivo moderno a cui Morin dedicherà poi un altro libro di teoria del cinema[10], riflettendo proprio sul rinnovamento del mito e sul riaffacciarsi dell'*homo demens*, introdotti dallo "spettacolo-immagine" in una cultura, come quella della modernità, che pareva aver definitivamente consacrato l'*homo sapiens sapiens* alla rassicurante concretezza del razionalismo scientifico, tecnologico ed economico.

In questa prima epoca, l'immagine, tenendo fede alla propria originaria radice di *imago* che la accomuna proprio all'immaginario e all'immaginazione, è il luogo simbolico dove si produce e si riproduce appunto tanto l'immaginario collettivo del primo pubblico di massa quanto l'immaginazione individuale del singolo spettatore. Un luogo che, proprio per via dell'ontologica referenza data dalla riproducibilità tecnica e anche grazie all'intensa trasfigurazione del reale ereditata dall'estetica del passato, è allo stesso tempo il "qui" e l'"altrove" nel quale grandi fotografi come Atget, Kertész, Cartier-Bresson, Doisneau, ecc., o grandi cineasti quali Chaplin, Ejzenštejn, Bergman, Fellini, Pasolini, ecc. sanno accogliere sia la topìa reale sia l'immaginario dell'utopia.

Questo luogo simbolico diviene anzi assai presto, per dirla con Lacan, lo specchio della proiezione della soggettività e dei contenuti interiori dell'uomo sulla scena del mondo. Il referente reale e quello immaginativo, infatti, vi si specchiano, vi si confrontano e attuano, per Baudrillard, quello «scambio simbolico»[11] alla base di una simulazione del referente reale che potremmo definire "manifesta", poiché il suo artificio fa parte di quell'affiliazione all'«apparenza» della realtà di cui abbiamo detto. Allora, è proprio in quanto lo "spettacolo-immagine" si presenta, in quell'epoca, come "simulacro manifesto", capace di far eco all'apparenza e all'illu-

sione del referente reale, lasciandolo del tutto intatto, proprio in quanto esso dichiara il proprio artificio, che il pubblico può mantenere viva quella «coscienza estetica» di cui parla Morin[12] e in virtù della quale distingue nettamente tra ciò che è solo emotivamente vissuto, il film, è ciò che è invece realmente vissuto, la vita.

Accade così che, mentre il referente reale rimane intatto, salvo e fuori dalla sala cinematografica, là dove lo spettatore agisce e vive realmente la sua vita; è dentro la sala che lo spettatore viene sedotto, affascinato – è questa, non a caso, l'epoca d'oro del divismo: da Greta Garbo sino a Marilyn Monroe – sollecitato a uscire da sé e a evadere temporaneamente dalla sua realtà, proiettando in ciò che vede i suoi sogni, i suoi desideri, i suoi bisogni, le sue aspirazioni, i suoi ideali, ecc. Inutile dire che sono proprio i contenuti dell'interiorità dello spettatore attribuiti ai personaggi che prevalgono nello spettacolo-immagine in maniera netta rispetto al complementare processo psicologico dell'identificazione[13].

Si tratta, ancora una volta, di un investimento forte della soggettività nella dimensione astratta del simbolico e dell'immaginario, dove il rispecchiamento e il gioco duale attuano appunto uno «scambio simbolico», che non significa affatto confusione, ma, al contrario, distinzione e dialettica viva tra reale e immaginario, tra apparenza e simulacro. Una distinzione fondata sui limiti saldi e invalicabili ai quali lo spettatore è richiamato dal «principio di realtà» che, come noto, la psicoanalisi intende quale raziocinante esame del reale e che, mentre da un lato, favorisce il dispiegarsi del processo della proiezione la cui elaborazione è appunto razionale e conscia, a differenza del contenuto dell'interiorità proiettato che è invece inconscio; dall'altro lato, mantiene salda la «coscienza estetica»[14] e perciò la consapevolezza della distinzione tra rappresentazione e reale e anche tra personaggio e persona.

La predominanza di un processo psicologico affidato alla razionalità, com'è la proiezione, ha una doppia valenza apparentemente contraddittoria per l'*homme immaginaire*: da una parte, garantisce allo spettatore un atteggiamento vigile, attivo nei confronti delle immagini e in equilibrio tra la logica e l'immaginario e, dall'altra parte, favorisce in lui un investimento emotivo più consapevole e più profondo, in quanto proprio perché egli è cosciente che l'immagine è il simulacro del reale e non il reale stesso, può

concedersi di abbandonarvisi con pieno e intenso sentimento – in ciò consiste quell'«ipocrisia dello spettatore»[15] di cui parla la psicoanalisi del cinema. Non solo, ma il processo di proiezione, come sappiamo appunto dalla psicoanalisi, è inoltre all'origine dell'effetto catartico, che nell'epoca dello "spettacolo-immagine", è ancora da intendersi nell'originaria accezione aristotelica come liberazione da bisogni e desideri spesso socialmente inaccettabili, i quali, espulsi dalla vita, rimangono confinati nella dimensione fittizia dello spettacolo.

È quindi un'epoca, quella dello "spettacolo-immagine", nella quale sopravvive, seppur in forme inedite, un'estetica intesa ancora secondo il significato etimologico derivato da *aisthētikós*, ossia "che ha la facoltà di sentire"; un'estetica nella quale la prevalenza dell'immaginario e del simbolico permette di ampliare, in maniera consapevole, la capacità e la possibilità dell'esperienza del sentimento e perciò anche del "compatire", ossia letteralmente, del "patire o sentire insieme" – ed è proprio ciò da cui, dinanzi alle grandi opere d'arte, può derivare una sorta di educazione sentimentale, per dirla con Flaubert.

Non a caso, il *pathos* che lo "spettacolo-immagine" può suscitare non prescinde dall'alterità, ovvero dalla costante dialettica tra l'io e l'altro, tra il personaggio fittizio e lo spettatore. Anche in questo modo, dunque, si mantiene attivo il gioco duale dello scambio simbolico e da esso scaturiscono l'immaginazione, i sentimenti, i pensieri del pubblico. Il contenuto interiore chiamato in causa, in questa prima epoca dell'immagine tecnologicamente prodotta, è, perciò, potremmo dire, quasi sempre "relativo", in quanto deriva, nello spettatore, dal confronto dialettico con l'altro e con l'alterità. Anzi, il senso più profondo di quell'"educazione sentimentale" che lo "spettacolo-immagine" può promuovere nei suoi esempi esteticamente ed eticamente più alti è racchiuso nell'affacciarsi di un'arte che, come disse Merleau-Ponty, «ci offre direttamente e […] ci fa *vedere* il rapporto tra soggetto e mondo e fra soggetto e altri» così rendendoci, aggiungiamo, osservatori, o meglio spettatori – nel senso più profondo della parola – dello spettacolo del reale e dell'altro, che può divenire anche quello dell'io, ma attraverso un punto di osservazione perennemente dislocato all'esterno, come se lo spettatore si osservasse dal di fuori[16]. In questa prospettiva di vi-

sione ampia, distaccata, dinamicamente immessa nel confronto dialettico e, se si vuole persino giudicante, l'Io non è più sprofondato nell'autointrospezione o nell'autoreferenzialità dello spirito assoluto di derivazione idealistica e proprio di tanta tradizione letteraria specie ottocentesca, ma può essere spettatore dello spettacolo di se stesso solo osservando con distacco quello dell'altro. È lo spettacolo di un "Io relativo", che si carica delle più importanti conseguenze etiche – e pensiamo alle vette etiche ed estetiche raggiunte da grandi artisti come i già citati Chaplin, Ejzenštejn, Bergman, Renoir, Goddard, Fellini, Bresson, ecc.

Lo sguardo dello spettatore dinanzi allo "spettacolo-immagine", allora, difficilmente si fa invadente. Complice anche l'eredità di una società tradizionale ancora intrisa di *tabù* e complice un'estetica del *decorum*, l'antica coppia *Eros* e *Thanatos*, rimane il fondamento della cultura e dell'arte anche quando queste, con l'avvento di fotografia e cinema, diventano di massa; ma rimane tale sotto l'egida – certo, anche criticabile in quanto spesso repressiva, ipocrita e strumentale – di precisi codici e norme di rappresentazione[17]. *Eros*, al quale abbiamo fatto cenno col divismo, ma soprattutto *Thanatos* – in quanto pregno delle più importanti conseguenze etiche e sociali –, in tutte le loro declinazioni e manifestazioni, sono spesso solo evocati simbolicamente nell'immaginazione dello spettatore piuttosto che non esplicitamente rappresentati. Le convenzioni rappresentative dello "spettacolo-immagine" sono tali, infatti, da porre assai di frequente la morte e la violenza al di fuori dell'inquadratura e del campo visivo dello spettatore, in modo da affidarle, appunto, alla sua immaginazione, alla sua elaborazione di pensiero e al suo lavorìo del sentimento – e ciò accade, ad esempio, in ambito cinematografico persino nelle opere di genere o in film western o gialli o in di registi come John Ford e Alfred Hitchock, ma addirittura anche nella produzione più corrente o corriva, che pur fin dall'inizio inseguì il grosso pubblico, senza per questo essere del tutto portata a stimolarne le emozioni meno complesse e gli istinti primari.

Con il diffondersi massificato della televisione, si inaugura una seconda epoca dell'immagine tecnologicamente prodotta, quella che abbiamo definito dell'"immagine-spettacolo" e che si sviluppa *grossomodo* dalla metà degli anni Sessanta sino ad oggi, ossia

dall'avvento della tv a quello della realtà virtuale e del *reality show* – neologismi antinomici, questi ultimi, emblematicamente sintomatici della perdita del referente reale da parte dell'immagine.

È un'altra catastrofe: potremmo riferirci alla sintomatica definizione che Morin, assai in anticipo sui tempi, offre di quest'epoca, in *L'esprit du temps* del '62, come di un periodo di autentica «crisi della felicità»[18], che poi significativamente Baudrillard indicherà come era della «disillusione» e della perdita dell'immaginario[19].

La prima generazione cresciuta con la televisione, come ha rilevato Meyrowitz[20], è quella in cui interviene un radicale mutamento della sensibilità e della percezione del mondo che sfocerà nei movimenti libertari degli anni Sessanta e Settanta, e che sperimenterà anche una nuova rappresentazione del mondo improntata a una dimensione meno immaginativa e astratta, e tuttavia meno mistificatoria, più realistica perché ispirata in qualche misura al documentarismo dei *reportage* giornalistici, specie televisivi, e a un rapporto più diretto e immediato con i fatti e gli eventi reali.

È inizialmente il movimento cinematografico della Nouvelle Vague a farsi interprete di queste istanze e a imprimere una rivoluzione copernicana all'immagine tecnologicamente prodotta trasformandola appunto, come abbiamo già detto, da "spettacolo-immagine" a "immagine-spettacolo" e così segnando il destino culturale della contemporaneità. Si tratta di un'autentica "rivolta della vista", dettata da un nuovo imperativo morale che giudica negativamente lo spettacolo come strumento mistificatorio di mera evasione dal reale, come sorta di «oppio dei popoli» – per riprendere l'espressione di Guy Debord, autore nel 1967 di una celebre critica alla società dello spettacolo[21] – e che assegna all'immagine "de-spettacolarizzata" un compito liberatorio e libertario nel processo di riappropriazione del reale che percorre trasversalmente in quegli anni la cultura e l'arte.

Una "rivolta della vista", abbiamo detto, che, parafrasando Foucault[22], abbiamo definito anche come "volontà di vedere", in quanto all'immagine viene assegnata una funzione gnoseologica inedita, in qualche modo legata a una volontà di sapere intesa in senso lato e forse persino illimitato. Ciò accade proprio nel momento in cui sul versante scientifico è in atto quella rivoluzione epistemologica i cui effetti positivi, negli assetti della conoscenza,

sono stati oggetto della riflessione di Edgar Morin soprattutto per quanto riguarda la messa in discussione del monismo, dell'autoreferenzialità, della chiusura dottrinale, del dogmatismo della conoscenza tutta e di quella scientifica in particolare.

Paradossalmente, però, se, da una parte, la rivoluzione epistemologica riconduce la scienza a quel «principio di incertezza» che abbiamo evocato in apertura; dall'altra parte, porta il sapere umanistico assai vicino a una sorta di presunzione di certezza – così è accaduto, ad esempio, con la semiologia e, come ha giustamente rilevato Morin, anche con la linguistica da cui essa deriva, che «è una scienza-chiave, ma non una scienza regina. D'altra parte, non esiste alcuna scienza-regina»[23].

Così, dagli anni Sessanta sino all'inizio degli anni Ottanta, sulla scia di questa rivoluzione epistemologica, un'ondata di scientismo e razionalismo ottimisticamente assunti – forse persino nelle loro versioni da *vulgata* – invade non solo la cultura umanistica, ma anche l'estetica all'insegna di una riappropriazione di quel referente reale di cui Husserl aveva paventato la definitiva perdita.

Nelle manifestazioni più estreme della ricerca culturale, questo processo si svolge all'insegna dell'aspirazione a un'oggettività e a una neutralità che immediatamente appaiono risolutive, quasi definitive, per via della promessa di una nuova potenza tecnologica – non a caso, sono anche gli anni, questi, dell'avvento elettronico, informatico, telematico.

Nell'ambito dell'estetica, è assai significativo il sorgere di movimenti artistici come la Nouvelle Vague, l'École du Regard, il Minimalismo, ecc. mossi dal mito di un'oggettività della rappresentazione del mondo e dalla utopia di un'immagine "neutra" del reale che coincida o equivalga al reale stesso e che sia privata delle interferenze della soggettività e perciò lontana quanto più possibile sia dall'immaginario sia dal simbolico, ossia scevra da qualsiasi aura spettacolare. Questo ribaltamento di prospettiva ha effetti pervasivi e duraturi nei diversi contesti dell'immagine tecnologicamente prodotta, dove, come abbiamo detto, pone in secondo piano lo spettacolo tradizionalmente inteso a vantaggio di un predominio dell'immagine – appunto, si passa dallo "spettacolo-immagine" all'"immagine-spettacolo".

L'assegnazione di un ruolo di supremazia all'immagine trae

origine e fondamento da una sorta di illimitata fiducia nelle possibilità del mezzo tecnologico di catturare il referente reale e la sua – presunta – verità, o, meglio, di «rivelare la realtà», per usare un'espressione assai nota e diffusa negli anni Sessanta e Settanta e coniata da André Bazin[24], massimo teorico del realismo fotografico e cinematografico.

Il concetto hegeliano e anche quello nietzschiano di «apparenza» del mondo viene sostituito da una sorta di duplice atto di fede che investe il processo di pensiero nella sua interpretazione del mondo: da un lato, la realtà è resa "oggettiva", e, dall'altro lato, l'immagine tecnologicamente prodotta è investita di un enorme potere epifanico al punto che McLuhan poté provocatoriamente sostenere che, persino l'esistenza di un albero, per essere considerata tale dal pubblico, deve essere per così dire certificata dalla ripresa televisiva[25]. Certamente in principio molti sono gli effetti positivi: non solo l'immagine, rispetto al passato, è portata a una rappresentazione meno ipocrita, meno mistificatoria, meno demagogica; ma spesso diviene anche mezzo di denuncia a vantaggio del progresso civile, sociale e culturale dell'intero mondo – e gran parte della storia iconografica della contemporaneità si deve a immagini come quelle di guerre, povertà, soprusi e ingiustizie, ecc., che si sono inscritte nell'immaginario collettivo di generazioni, contribuendo a formarne consapevolezza e ispirarne ideali e aspirazioni alti.

Più o meno silenziosamente, però, proprio a partire dagli anni Sessanta, il duplice atto di fede che investe il rapporto tra il pensiero e il reale si traduce via via in una sorta di imperativo categorico circa la funzione e l'utilizzo delle immagini. E tale *diktat*, naturalmente, si presta subito all'uso e abuso strumentale da parte di poteri diversi e a una pratica che mira alla normalizzazione del mondo e degli individui su scala planetaria che condurrà alla globalizzazione culturale.

Certo, l'"immagine-spettacolo" è assai lontana da quell'ideale di realismo proprio dell'estetica classica, in quanto essa, per la sua ontologica referenzialità al reale, elide il principio aristotelico di verisimiglianza nel suo stesso fondamento. Ma è proprio a partire da questo momento, che una nuova idea di realtà comincia, come ha scritto Baudrillard, «a travalicare il proprio principio – lo psicanalitico principio di realtà che abbiamo evocato già a proposito

dello "spettacolo-immagine" – e a entrare in un'estensione senza misura e senza regola»[26], che paradossalmente investe anche il regno dell'immaginario collettivo e dell'immaginazione individuale.

Si inaugura in tal modo, come sostenne tra i primi François Lyotard, l'epoca dell'«iperrealismo», ossia potremmo dire, di un'immagine che, nell'intento paradossale d'essere *più reale della realtà stessa*, attua una simulazione del mondo non più manifesta e dichiarata, come in passato, ma una simulazione definita occulta o dissimulata: l'inevitabile trasfigurazione e l'ineludibile artificio insiti nella produzione e nella creazione dell'immagine vengono celati sotto quell'egida totalizzante inizialmente ispirata alla "volontà di vedere" e volta a rendere ogni cosa *più visibile del visibile*.

Così, nella transizione tra la fase del realismo e quella dell'iperrealismo, il referente reale viene silenziosamente fagocitato e sostituito dall'"immagine-spettacolo": l'immagine non solo equivale alla realtà; ma la contamina, la sopravanza, fino a sostituirla. E, se nella prima fase della transizione, compresa fra gli anni Sessanta e i Settanta, l'equivalenza tra immagine e reale si verifica, come abbiamo detto, sotto l'istanza etica della liberazione, della denuncia, della trasparenza; nella seconda fase, che inizia con gli anni Ottanta e Novanta e non è ancora conclusa, la medesima equivalenza giunge allo stadio ultimo della sostituzione sotto la pressione economica dell'industria massmediatica e delle sue strategie di mercato, le quali puntano sull'offerta di immagini che promettano emozioni forti come potrebbero esserlo quelle suscitate da eventi o scene reali. Si tratta di una sollecitazione di sensazioni epidermiche, emozioni elementari, istinti primordiali operata attraverso una rappresentazione che si sviluppa solo su alcuni specifici aspetti o determinati elementi del reale.

Il sensazionalismo che ne risulta corrisponde, così, a un'autentica spettacolarizzazione della realtà – anche di quella più degradata e persino di quella più inviolabile – che, lungi dal depurare l'immagine dallo spettacolo, stravolge lo spettacolo stesso nella sua natura originaria, nella sua nozione tradizionale. In tal modo, però, non muta solo il concetto di spettacolo, ma anche quello di realtà e ciò accade secondo una logica di riduzione o elusione della complessità.

«Nella moltiplicazione delle immagini quello che si è eroso non

è tanto la realtà quanto il senso della realtà», scrive Susan Sontag in *Davanti al dolore degli altri*. E, aggiungiamo, nell'incremento di un certo tipo di immagine e nella riduzione dello spettacolo tradizionale, istinti primordiali ed emozioni elementari sono divenuti, infatti, garanzia di vendita sia dei prodotti mass mediatici al pubblico sia dell'attenzione del pubblico – e perciò del pubblico stesso – agli investitori pubblicitari che sorreggono l'intero *show business*.

Come ha notato James Hillman, nel grande caos dei contenitori di "immagine-spettacolo", quali ad esempio la tv e il web, le logiche di mercato comportano una convivenza di immagini di informazione, di finzione, di pubblicità, di reportage, di show, ecc., che corrisponde a una vera e propria confusione tra realtà e finzione.

Via via, l'ormai desueto principio di realtà che secondo la psicoanalisi sanciva la distinzione netta tra reale e immaginario, viene sostituito da un principio che abbiamo definito d'indistinzione, il quale opera un livellamento generalizzato dell'"immagine-spettacolo" all'insegna appunto di quella nuova nozione di spettacolo che investe allo stesso modo la finzione e la documentazione della realtà, ma anche l'immagine e la realtà stessa.

Come discernere, a questo punto? quali le discriminanti da utilizzare dinanzi al susseguirsi indistinto, all'indifferenziato *continuum* di *reportage* sulle atrocità belliche e di pubblicità, tutte "immagini-spettacolo" allo stesso modo sussunte dai piani di marketing di un unico *show business*? Qui, potremmo dire – mutuando e riadattando la nota espressione di Barthes sulla scrittura –, l'immagine contemporanea rasenta il «grado zero» di significazione e anche, aggiungiamo noi, di sentimento. Questa, per Baudrillard[27], la vera iconoclastia contemporanea, che ribalta i termini del Concilio di Nicea dell'VIII secolo, istituendo oggi la distruzione delle immagini attraverso i modi e le forme della loro stessa creazione e produzione. E questa anche la sentenza di morte del referente reale.

Si tratta di una svolta epocale, che non solo muta la tradizionale nozione di spettacolo, non solo trasforma radicalmente lo statuto stesso dell'immagine, ma allontana l'estetica tutta dal quel significato originario – *aisthesis* – che la legava alla facoltà di sentire, cosa, questa, che possiede ricadute ontologiche, gnoseologiche ed etiche di non poco conto.

Il dominio dell'iperrealismo istituisce, infatti, una sorta di nor-

malizzazione estetica subito inconsapevolmente assorbita dal pubblico. Non è un caso se ogni immagine che mostri più o meno volontariamente l'artificio ad essa sotteso sortisce una reazione di rifiuto o di derisorio distacco da parte dello spettatore – ne è un esempio l'insofferenza ch'egli dimostra ormai verso il bianco e nero, i trucchi ottici del passato, o le vecchie convenzioni rappresentative dello "spettacolo-immagine". Questo è solo uno dei molti sintomi dell'adesione inconsapevole e totale da parte dello spettatore all'iperrealismo, il quale, nell'epurare l'immagine dall'immaginazione, dall'immaginario e dal simbolico, sottrae anche al pensiero di chi crea e fruisce immagini la frequentazione se non proprio l'accesso ai varchi, agli slanci, alle utopie offerti appunto dalla dimensione immaginativa. Certo, ciò non accade con i grandi artisti della contemporaneità – Almodóvar, Anghelopoulos, De Oliveira, Ken Loach, Zhang Ymou, Moretti e molti altri – anche se le regole di mercato, la globalizzazione culturale e la convenzione rappresentativa totalizzante dell'iperrealismo propri del contesto storico in cui essi operano porta a mutare profondamente la tradizionale figura dell'autore.

A partire dagli anni Ottanta e Novanta, con il moltiplicarsi delle tv, l'avvento del telecomando, quello dell'home video e del web, il mercato dell'iperrealismo, nell'inseguire il sensazionalismo e dunque gli istinti primari – quello di vita e quello di morte –, assegna all'antica coppia *Eros* e *Thanatos* il ruolo di protagonista assoluto naturalmente tanto dell'immagine quanto della realtà. Il "più visibile del visibile" progressivamente si amplia e si intensifica e così non solo il concetto di osceno si restringe, in quanto quasi tutto è ormai posto sulla scena mediatica; ma la sollecitazione emotiva data dalla rappresentazione di *Thanatos*, declinata in tutte le estensioni e manifestazioni possibili, conosce un'inedita estenuazione. L'obiettivo è, come noto, quello di attrarre in maniera rapida e certa lo spettatore verso il prodotto mass mediatico, promettendogli emozioni e sensazioni forti. Nel tempo, non solo la dimensione meramente emotiva, epidermica, via via prevale su quella intellettuale che è parte anche dei sentimenti più evoluti e complessi; ma, oltre a ciò, essa viene man mano sottoposta a una sorta di *forcing* determinato dalle battaglie concorrenziali di mercato in cui ha vinto, nel corso degli anni, chi ha "offerto di più", spin-

gendo via via sempre oltre i limiti dei propri *competitor* la sollecitazione emotiva del pubblico. In questa sorta di *escalation* di rilanci, mentre lentamente le difese e perciò le soglie di tolleranza dello spettatore si innalzavano, rendendolo assuefatto a ogni sorta di rappresentazione, scendeva anche la sua capacità di sentire. L'emotività del tutto fine a se stessa privava progressivamente lo spettatore delle possibilità di accedere a una progressione sia del sentire sia del legame con l'alterità – e cioè a quell'educazione sentimentale a cui abbiamo fatto riferimento in precedenza.

Smarrito quel dualismo che, nello "spettacolo-immagine", dialettizzava simbolicamente il reale e l'immaginario, l'io e l'altro, più tardi, nell'"immagine-spettacolo", dominerà una stimolazione emotiva autoreferenziale, tesa all'introversione, al solipsismo psichico, all'individualità che corrisponde all'avvento di una nuova nozione di identità, di esperienza e di piacere estetici.

Si è trattato, infatti, di una sollecitazione fine a se stessa anche del processo dell'identificazione psicologica dello spettatore dinanzi all'immagine tecnologicamente prodotta, per via del quale egli è portato ad assumere e a far proprio il contenuto interiore del personaggio, in una maniera del tutto inconsapevole e perciò totalmente passiva. Il processo di identificazione, spinto oltre ogni limite, è stato *ipso facto* svincolato dal complementare processo psicologico della proiezione, sovrastandolo e neutralizzandone il relativo effetto catartico, così importante, come abbiamo visto, nello "spettacolo-immagine". Non solo, ma la forzatura dell'identificazione tipica dell'"immagine-spettacolo" ha necessariamente avvantaggiato l'effetto suggestivo, che dall'identificazione appunto dipende e che induce lo spettatore a provare, anche dopo la visione di immagini e dunque nel contesto reale, le emozioni e le sensazioni suscitate durante la visione delle immagini stesse. Potremmo dire che anche in questa sorta di osmosi, di passaggio fluido, tra immagine e realtà, che si verifica nell'interiorità dello spettatore, si riscontra ciò che abbiamo definito "principio di indistinzione", indicandolo come elemento caratterizzante dell'epoca dell'"immagine-spettacolo". Il principio d'instinzione, quindi, vige tanto nella dimensione mediatica condivisa quanto in quella individuale del singolo spettatore e agisce attivamente influenzando l'immaginario e le strutture di pensiero sia collettivi

sia individuali e persino i comportamenti e gli atteggiamenti reali che ci rapportano al mondo e all'altro.

In effetti, sempre in virtù del principio d'indistinzione che domina l'epoca dell'"immagine-spettacolo", si trasfondono facilmente dall'immagine alla realtà tanto l'anestesia del sentimento quanto l'inerte passività propri dello spettatore.

Forse, tra gli altri, è anche questo il motivo per il quale oggi filosofi, psicologi, antropologi e sociologi riflettono sull'«analfabetismo emotivo»[28], sulle «passioni tristi»[29] e fredde che posseggono l'individuo sino a renderlo incapace di rapportarsi a se stesso, al mondo e all'altro senza una mediazione tecnologica – e gli esempi non mancano sia nel web sia in televisione.

Lo schermo, allora, non è più lo specchio dove si attua uno scambio simbolico, ma è divenuto mero vetro, appunto in senso proprio schermo che ci scherma, ci protegge e ci nasconde, predisponendoci così a quella "freddezza" indispensabile per riuscire a guardare il mondo come se esso non ci riguardasse, per usare una suggestiva formula di Didi-Huberman[30].

L'immagine-spettacolo produce in noi un distacco non critico, ma indifferente che si traduce nella vita nell'inazione, nell'inerzia e nell'assenza di risposte comportamentali e di reattività adeguate al contenuto delle immagini, anche quelle di denuncia.

Günther Anders ci ha illustrato quali conseguenze etiche comporti il passaggio dall'*agire* al *fare* impostoci dall'avvento della tecnologia[31]. Probabilmente, l'avvento della riproducibilità tecnologica delle "immagini-spettacolo" può comportare un passaggio dall'*azione* all'*inazione* e dall'essere *uomo* all'essere costantemente *spettatore*; una transizione, questa, nella quale risiedono conseguenze etiche su cui dovremmo riflettere proprio nell'ampia prospettiva offertaci da Morin attraverso la riflessione sulla "terra-patria"[32].

È forse questo il punto in cui, crediamo, l'iconoclastia contemporanea si congiunge a quel nichilismo con cui Nietzsche vedeva inaugurarsi la modernità.

Eppure, benché assenti, svaniti, distratti e forse profondamente irresponsabili, in fondo, siamo tutti dissidenti clandestini dall'*iperrealtà* dell'*immagine-spettacolo* contemporanea: né "apocalittici" né "integrati", né "maggioranza silenziosa" né massa "occultamente persuasa"[33]. Siamo piuttosto, come disse Baudrillard, «tutti agno-

stici della realtà»; e, senza ricusarla in assoluto, ne ricusiamo la credenza o la falsa credenza imposta dai media: è una sorta di tacita convenzione che ci accomuna in una *sui generis* «relianza etica», per usare un'espressione di Morin.

Ciò spiegherebbe, tra l'altro, quell'apparente, brutale, ingenuità in cui è caduta la cultura occidentale, che finge di credere all'attendibilità della rappresentazione mediatica a patto che si rispetti questa sua credenza. Se ci poniamo dinanzi all'immagine, infatti, non è per vedere ciò che essa mostra, ma per un puro piacere scopico. È l'ultimo stadio di quella *disillusione* che caratterizza il nostro tempo, divenuta ormai una sconfessione non solo del referente reale ma anche dell'*iperrealtà* proposta dal dominio totalizzante dell'"immagine-spettacolo".

Certo, resta da comprendere se ciò conduca a una maggiore libertà dello spettatore o, al contrario, a una sua resa e capitolazione senza precedenti e a una sottomissione senza speranza al potere e forse non solo a quello dei media[34].

L'alterità nell'immagine-spettacolo dopo l'11 settembre

> La cultura politica della società mondiale non ha ancora quella dimensione etica comune che sarebbe necessaria a una globale socializzazione identificante.
>
> J. Habermas, *La costellazione postnazionale*

L'immagine-spettacolo, che domina la cultura contemporanea, e non solo quella massmediatica, e che, come sosteneva Marshall McLuhan, è tra le ragioni prime dell'affermarsi del «villaggio globale»[35], può anche essere, allo stesso modo, elemento promotore di quell'ideale di «terra-patria»[36] teorizzato da Edgar Morin?

Tra le molte riflessioni sollevate da un simile interrogativo posto a proposito del destino culturale e forse anche materiale della nostra epoca, ve n'è una che investe l'essenza dell'immagine-spettacolo stessa e il suo rapporto col referente reale. Si tratta di una riflessione che ha in Jean Baudrillard uno dei più autorevoli interpreti e che, nell'affrontare il problema ontologico e gnoseologico introdotto dall'avvento e dal progressivo affermarsi dell'immagine-spettacolo, investe di conseguenza anche gli effetti culturali derivati dalla diffusione di quest'ultima a livello mondiale[37].

È noto, infatti, che l'attuale dialettica tra verità e apparenza nell'immagine-spettacolo è in gran parte l'effetto del dominio storico della cultura e dell'estetica occidentali, le quali, unite insieme nel comune segno di un'astrazione razionalista e realista, hanno via via postulato una sorta di equivalenza paradossale tra la realtà e la sua rappresentazione iconica offerta dai mezzi di comunicazione di massa. In questo modo, mentre, da un lato, tale equivalenza tende a ridurre la realtà alla sua immagine; dall'altro lato, essa svilisce anche la polivalenza e la molteplicità semantiche proprie dell'immagine stessa. Tra gli effetti principali di una simile situazione, nell'ambito delle strutture e del sistema dell'immagi-

nario collettivo, vi è il sorgere di ciò che abbiamo proposto di definire come «principio d'indistinzione» il quale domina il rapporto tra immagine e realtà e tra immagine d'informazione e spettacolare e che, in nome di un presunto realismo, opera sia nella creazione di immagini sia nella loro interpretazione sia infine, e conseguentemente, nell'interpretazione del mondo da esse influenzata o determinata. Ne deriva naturalmente un'uniformità dal potere normativo e totalizzante che – quasi superfluo esplicitarlo – pericolosamente inclina a usi e abusi strumentali dell'immagine e che determina significative conseguenze negli assetti culturali, con ripercussioni ideologiche, politiche, sociali ed economiche su scala mondiale.

Oggi, quindi, non sono tanto e solo chiamate in causa le teorie dedicate alle azioni sociali centripete o centrifughe dei mass media quanto piuttosto una convergenza di categorie e metodi che può essere analoga a quella già postulata dalla «filosofia della complessità»[38] di Edgar Morin e che sempre più tende a riformulare i termini culturali dei problemi riguardanti le strategie "antropofagiche" e "antropoemiche" a cui si dedicò in origine Claude Lévi-Strauss[39].

Nonostante sia situato in posizione eccentrica nel panorama culturale degli ultimi decenni o, al contrario, forse proprio grazie a tale collocazione, la radicalità del pensiero di un filosofo come Baudrillard pare aver delineato un percorso improntato all'estetica dell'immagine tecnologica che, per certi aspetti, si avvicina al "metodo della complessità" di Morin[40] per approdare a una riconsiderazione di ciò che in uno dei suoi ultimi lavori egli definisce come «gioco dell'antagonismo mondiale»[41]. Non è un caso, infatti, che Baudrillard e Morin siano stati autori di un saggio intitolato *La violenza del mondo. La situazione dopo l'11 settembre*[42].

Persino nella ricerca della verità, l'Occidente potrebbe trarre dal resto del mondo un profitto; questa volta non tanto materiale quanto piuttosto culturale.

Il pensiero occidentale potrebbe cominciare col constatare che tutt'oggi «la realtà non è ripartita equamente sulla superficie terrestre, come se ci trovassimo in un mondo oggettivo, uguale per tutti. Ci sono zone, e forse interi continenti, che non hanno ancora visto nascere il reale e il suo principio. […] Si potrebbe parlare di

un indice di realtà, di un tasso di realtà nel pianeta, cartografabile come i tassi di natalità o di inquinamento atmosferico»[43].

Seguendo la scia di questa suggestiva metafora sulla cultura con cui Baudrillard parrebbe riprendere un racconto di Borges, l'Occidente potrebbe accorgersi d'aver ormai, per così dire, divorato insieme alla realtà anche il suo principio nell'arco di poco più di un secolo, quasi come se si trattasse di un combustibile minerale o di una qualsiasi altra risorsa naturale.

La progressiva erosione del principio di realtà è andata di pari passo con il predominio sempre più totale e totalizzante assunto, tra la fine del Novecento e l'inizio del nuovo millennio, da una concezione condivisa di realtà, quella che Baudrillard definisce appunto Realtà Integrale e che pare ormai pervasiva nella cultura della nostra epoca, anche se forse non è ancora divenuta del tutto egemone.

In un mondo pur dominato dalla cosiddetta globalizzazione culturale, infatti, esistono zone franche, interstizi di "infrarealtà", spazi forse residuali nei quali potrebbe risiedere un'irriducibilità o un'autentica resistenza contro «lo stravolgimento sistematico travestito da convivialità forzosa»[44] e contro, per così dire, la diffusa mistificazione realistica.

Una simile eterogeneità costituisce d'altronde la naturale contropartita, il necessario complemento della globalizzazione culturale, che è fondata su una frammentazione, su una discriminazione e su un'*esclusione* dai molteplici gradi d'azione: interna ed esterna, geografica e sociale e attiva tanto nel cuore dell'Occidente quanto nel resto del mondo[45].

Allo stesso modo, la Realtà Integrale, che come abbiamo visto è normativa e totalizzante, si basa sull'*esclusione*, in quanto tende a porsi e ad essere considerata come espressione del presunto progresso e della presunta superiorità culturale dell'Occidente. In altre parole, la cultura occidentale, in virtù della Realtà Integrale, s'impone ancora una volta rispetto al resto del mondo come l'unica in grado di "dominare" il reale.

In un simile quadro, interamente incentrato sull'*esclusione*, tendenze centripete e centrifughe coesistono e ovunque sopravvivono spinte di singolarità la cui dissidenza nei confronti della "verità" o della "realtà" occidentali può essere la più poetica o, più spesso, purtroppo, anche la più violenta.

Ciò sembrerebbe dimostrare che la Realtà in effetti non è ancora divenuta del tutto Integrale e che i due universi culturali, quello iperreale e quello per così dire infrareale, solo in apparenza si compenetrano.

Piuttosto essi paiono immersi in una dialettica magmatica la cui incandescenza è costantemente a rischio di esplodere in un conflitto che non è più solo politico o economico o sociale, ma culturale, metafisico e simbolico nel senso più proprio di questi termini. E la violenza pervasiva e più o meno evidente sembrerebbe oggi porsi, in effetti, quale fondamento della convivenza di identità culturali differenti ovunque.

L'immagine-spettacolo, nelle sue manifestazioni migliori, ne ha reso conto, ad esempio, con un intensificarsi sintomatico di film che hanno riflettuto sullo scontro culturale, metafisico e simbolico non solo assumendolo come tema, ma anche inaugurando una ricerca di forme espressive, rappresentative e drammaturgiche in cui il conflitto tra gli standard imposti dal mercato dello *show businness* globale e le convenzioni e i modelli autoctoni desse vita a una sana e proficua dialettica, certo non necessariamente conciliata.

Si tratta di una ricerca condotta in primo luogo da parte di artisti non occidentali e che tuttavia è stata intrapresa con funzione autocritica anche da registi dell'Occidente.

Tra la produzione artistica di questi ultimi, ci limitiamo a segnalare due sole opere che, nella loro esemplarità, marcano altrettante tappe particolarmente significative del processo culturale delineatosi nel corso dell'ultimo decennio: *11/9/2001* (*Id.*, 2002) promosso dal britannico Ken Loach e *Gran Torino* (Id., 2008) dello statunitense Clint Eastwood.

Entrambi i film ci appaiono significativi proprio in quanto affrontano il tema della violenza ponendolo in relazione a ciò che Baudrillard definisce come "gioco dell'antagonismo mondiale", ossia appunto al conflitto culturale, metafisico e simbolico di cui abbiamo parlato.

Il primo è un film in cui la violenza è colta in uno dei suoi momenti di massima intensificazione.

I fatti dell'11 settembre 2001 vengono interpretati da undici degli artisti più importanti del panorama internazionale – Youssef Chaine, Amos Gitaï, Aljandro González Iñárritu, Shohei Imamura,

Claude Lelouch, Samira Makhmabalf, Mira Nair, Idrissa Ouédrago, Sean Penn, Danis Tanovic[46] – in altrettanti cortometraggi autonomi che compongono complessivamente l'opera facendone una sfida sia alla Realtà Integrale sia alla violenza che ne costituisce allo stesso tempo causa ed effetto.

Il secondo film coglie la violenza degli scontri tra etnie e culture diverse nel cuore dell'Occidente dove essa appare quasi quotidiana, quasi "normale".

Si tratta di una critica e di un'autocritica rivolta al principio di *esclusione* che fonda la cultura globalizzata e quella della Realtà Integrale e che domina non solo nell'immagine-spettacolo; ma, attraverso essa, anche e soprattutto nella vita appunto degli *esclusi*, ossia coloro che, proprio all'interno del microcosmo multiculturale dell'Occidente, rispecchiano con la loro violenza, il grande "gioco dell'antagonismo mondiale".

Ground Zero è espressione sintomatica la cui complessità e molteplicità semantica ha contribuito a nutrire di echi e suggestioni assai vaste lo spirito del nostro tempo[47].

Ground Zero è tuttavia anche divenuta immagine reale, immagine mediatica di un luogo e subito immagine-simbolo, immagine mentale di un palcoscenico su cui si è disputata la messa in scena della Storia[48]. In effetti, al simbolo che le Twin Towers rappresentavano s'è voluto rispondere con il simbolismo di un atto che ha decretato l'avvento del tragico nella rappresentazione in onda sulla scena mediatica del mondo[49]. La dimensione simbolica della tragica sfida lanciata all'Occidente è immediatamente apparsa chiara nella coscienza e nell'immaginario collettivi; meno chiara, forse, la dimensione spettacolare che ha costituito la *conditio sine qua non* per l'esistenza di un simbolismo, divenuto strumento e oggetto del contendere in ciò che è stato definito come "conflitto di civiltà" e che, nel chiamare in causa il grande tema della globalizzazione culturale e dell'etnocentrismo occidentale[50], ha determinato conseguenze rilevanti anche nella produzione dell'industria culturale e dello spettacolo.

Ground Zero potrebbe infatti divenire definizione metaforica della situazione determinatasi nell'immagine e nello spettacolo mediatici all'indomani dell'11 settembre 2001[51]. Non a caso, al-

l'atto terroristico, che è entrato nella dimensione del simbolico anche per la sua tragica spettacolarità tanto da far richiamare in molti i *kolossal* catastrofici hollywoodiani – per altro assai diffusi negli anni immediatamente precedenti il 2001 – ha fatto da corrispettivo un'esasperazione forse senza precedenti di quell'*iperrealismo* dell'immagine che Lyotard, Baudrillard e altri hanno interpretato come cifra della nostra epoca per il sorgere non solo di un'indistinzione tra immagine e realtà, ma soprattutto per la sostituzione della seconda da parte della prima, vissuta paradossalmente, come più reale della realtà stessa.

Ground Zero segna, infatti, l'innescarsi di un effetto di "ritorno-immagine" tra mass media e realtà che è parso ripetersi e reduplicarsi all'infinito. Le immagini riprese da quanti si trovarono nei pressi del World Trade Center al momento dell'attacco o anche dopo sono divenute presto prodotto pronto all'uso e consumo visivo. Hanno iniziato a circolare nei telegiornali, sulla rete e infine nei film. Ma non basta, la «vertigine del raddoppiamento» propria delle due torri gemelle – che Baudrillard vedeva già negli anni Settanta come «segno visibile della chiusura d'un sistema», tutta situata nel «fascino particolare di questa reduplicazione» che culmina nel «prestigio della similitudine»[52] – è sembrata dilagare e pervadere le immagini mediatiche della loro distruzione, che sono state iterate e reiterate migliaia di volte in un lasso di tempo assai breve. Dinanzi a questa "terapia d'urto", il pubblico è parso rispondere o con l'intossicazione della psicosi collettiva paranoide oppure con la crisi di rigetto. Reazioni entrambe del "ritorno-immagine" in circolazione ormai anche tra immagini mediatiche e mentali.

Sorprende che il "ritorno-immagine" tra mass media e realtà possa essere stato, secondo molti studiosi e al di là naturalmente di ogni superstizione, persino preventivo, "lavorando d'anticipo", verso la fine del millennio precedente, con il successo internazionale del filone cinematografico del film catastrofico hollywoodiano, che pur nell'abbondanza di immaginazione e di effetti speciali, non sarebbe di certo mai potuto giungere a prefigurare nulla di così tragicamente spettacolare come purtroppo è stato il reale attacco alle Torri Gemelle.

Sorprende inoltre soprattutto che il "ritorno-immagine" complessivo sia divenuto a sua volta di lì a poco oggetto di un ulte-

riore "ritorno-immagine", per così dire, di terzo grado: quello costituito dai film sull'11 settembre 2001 che assolvono la funzione di liberazione, di catarsi da quel sentire negativo, antagonistico e anche pericoloso ormai pulsante nel pubblico mondiale – sentire, che, tra l'altro, ha dato origine nel frattempo anche a una convinzione assai diffusa presso l'opinione pubblica secondo la quale l'attentato sarebbe stato costruito quasi come una sorta di film dalla nazione che detiene il primato dello *show business* mondiale.

E infatti, nell'epoca dell'*iperrealtà*, come sostiene Baudrillard, «a essere in gioco non è soltanto la realtà del reale, è anche la realtà del cinema. […] È per questo forse che il cinema scompare, perché è passato nella realtà: quest'ultima scompare per effetto del cinema, e il cinema per effetto della realtà. Trasfusione omicida in cui ciascuno perde la propria specificità. Se si considera la storia come un film – cosa che è divenuta malgrado noi –, allora la verità dell'informazione consiste nella postsincronizzazione, nel doppiaggio e nella sottotitolazione del film della storia»[53].

Ipotesi vertiginosa e, naturalmente, provocatoria.

Una provocatorietà, quella di Baudrillard, che sollecita diverse domande.

Innanzitutto pone la necessità di riflettere sull'*iperrealismo* anche in una prospettiva storica: qual è il suo ruolo, la sua funzione, i suoi effetti nell'interpretazione e nella definizione *a posteriori* di un evento appunto storico, epocale, di incontro-scontro tra culture?

Quanto la sostituzione della realtà da parte dell'immagine mediatica, il porsi dell'immagine come "più reale della realtà stessa", ha influito sul cosiddetto conflitto di civiltà e sulla sua dimensione simbolica, che abbiamo visto essere così fondamentale?

Si può parlare, a partire proprio dal 2001, di Ground Zero dell'immagine, nell'accezione positiva di "punto di partenza", ossia di acquisizione di nuovi fondamenti per una mitologia e un'epica contemporanee che, nel superamento della globalizzazione culturale e dell'etnocentrismo dell'Occidente, diventino in senso proprio interculturali[54]?

Possiamo tentare di rispondere almeno in parte a queste domande analizzando la produzione cinematografica dedicata ai fatti dell'11 settembre 2001 e scegliendo alcuni di quei film che hanno potuto godere di una maggior diffusione mondiale. Ciò ci porta

necessariamente a escludere sia i documentari – che per definizione dovrebbero porsi in contrapposizione all'*iperrealismo* – come ad esempio *Fahrenheit 9/11* di Michael Moore o *11 Settembre 2001* di Dylan Avery, o molti altri – sia film realizzati da registi che, almeno per l'occasione, hanno tentato di sottrarsi alla globalizzazione culturale – e valga come esempio, tra i molti, lo abbiamo detto, *11 settembre 2001*, opera composta da undici cortometraggi realizzati da altrettanti autori di nazionalità e culture diverse come Ken Loach, Amos Gitaï, Mira Nair, Youssef Chahine, ecc.[55].

La nostra scelta cade allora su due film destinati a un pubblico popolare, di massa: *World Trade Center* (*Id.*, 2008) di Oliver Stone, con Nicholas Cage, e *United 93* (*Id.*, 2006) di Paul Greengrass, entrambi accomunati dall'intento di offrire un'autentica documentazione, quanto più realistica possibile, di alcuni dei fatti svoltisi l'11 settembre 2001.

Oliver Stone, come noto, si è segnalato quale autore di opere che, nel rappresentare eventi o figure controversi della storia contemporanea, si sono caratterizzate per una ricostruzione storica alquanto ampia e articolata, tipica del genere cinematografico di impegno civile e politico. Ricordiamo, tra gli altri, *Born on the Fourth of July* (*Nato il 4 luglio*, 1989), denuncia del trattamento subito, al rientro in patria, da parte dei reduci invalidi della guerra in Vietnam; *JFK* (*JFK: un caso ancora aperto,* 1991), sugli eventi che precedettero e seguirono l'assassinio di John F. Kennedy; *Nixon* (*Id.*, 2004), su una delle più discusse presidenze degli Stati Uniti e sullo scandalo del Watergate; *W* (*Id.*, 2007), sulle presidenze di Bush Senior e Junior.

World Trade Center esula dalle forme rappresentative e drammaturgiche che identificano lo stile di Oliver Stone. Non a caso, il regista ha dichiarato di non aver voluto fare un film politico[56] e perciò le forme ch'egli ha utilizzato non secondano le convenzioni di questo genere cinematografico, le quali, nel richiamare le tecniche dell'indagine e del reportage giornalistici, imprimono una struttura capace di legare i fatti reali in una rete composita che lascia spazio all'interpretazione politica dell'autore. Il film, infatti, pur realizzato a cinque anni di distanza dagli eventi rappresentati, non costituisce una ricerca né una ricostruzione del contesto storico internazionale in cui essi si collocarono. Piutto-

sto, il regista si concentra su due storie personali, due storie di vita segnate per sempre dagli eventi dell'11 settembre 2001. Le vite di due poliziotti che, accingendosi a prestare aiuto in una delle Torri Gemelle, vengono colti dal crollo e rimangono intrappolati sotto le macerie per diversi giorni, sospesi tra la vita e la morte, prima di essere tratti in salvo, ma per sempre segnati da lesioni profonde. Stone non rinuncia neppure qui al suo metodo di lavoro che prevede una documentazione sugli eventi storici e, infatti, raccoglie le testimonianze dei due poliziotti sopravvissuti, delle loro famiglie e dei soccorritori. Al suo metodo ma ne cambia per così dire l'ampiezza della prospettiva, che qui diventa alquanto ristretta e particolaristica, con l'inevitabile conseguenza di una evidente semplificazione che conduce al riduzionismo storico poiché privilegia una sola delle due parti in causa nel "conflitto di civiltà", escludendo totalmente l'altra.

Parafrasando Hannah Arendt[57], potremmo dire che anche la "banalizzazione del male" e delle sue cause può contribuire, seppur certo involontariamente, a perpetrare il male stesso, specialmente se, come abbiamo visto, la partita si gioca nella dimensione del simbolico. Nel film, infatti, non vengono fornite informazioni di sorta sull'"altro", lo straniero, il nemico, sulla sua vita, la sua cultura, o su quelle idee e convinzioni che avrebbero potuto costituire punto di partenza per interrogarsi e spiegare il suo atto, pur senza certo in alcun modo giustificarlo. Quel gesto aberrante, ingiusto e dalle proporzioni immani, quell'omicidio di massa compiuto contro civili ignari e inermi, che il film astrae dalla realtà per quanto riguarda le sue cause, ma non per i suoi effetti, è destinato a rimanere mistero oscuro di una Storia che rischia in tal modo di ripetersi. Colui che compie quel gesto, l'"altro", per quanto deprecabile protagonista della Storia, e anche delle storie personali rappresentate nel film, viene allo stesso modo astratto dalla realtà in *World Trade Center*, tanto da essere situato in una zona d'ombra e di silenzio, circondato da un alone oscuro e impenetrabile che in un solo punto viene squarciato da una parola: «Bastardi», il commento di un cittadino americano dinanzi alle immagini televisive dell'attacco terroristico. L'antagonista, l'antieroe, l'assassino, il mostro, totalmente privato di determinazioni, qualità e attributi umani, diviene entità astratta e, in quanto tale,

come ha chiarito la psicoanalisi del cinema, è capace di calamitare con facilità sentimenti del tutto negativi tramite i processi di proiezione psicologica dello spettatore. Accanto a questo protagonista invisibile, assente, i protagonisti al centro del film vengono presentati sotto una luce del tutto positiva; nella descrizione della loro esistenza sia prima sia durante la sciagura, domina infatti una straordinaria armonia di rapporti familiari e d'amicizia, solo a tratti scalfita da screzi del tutto innocui. Prevalgono piuttosto un altruismo, una generosità e un propensione ad aiutare il prossimo certamente fuori dal comune, che culminano nell'azione salvifica di un veterano dei marines avvolta da una retorica militare tipicamente hollywoodiana. Ne deriva un quadro di idilliaca e poco verosimile perfezione che induce il sospetto di un mistificatorio quanto ipocrita buonismo – «l'ipocrisia è la vera arma di distruzione di massa», diceva Hannah Arendt. Certo è difficile che un simile sospetto si affacci nello spettatore durante la visione del film, in quanto *World Trade Center* sapientemente fa leva su sentimenti profondi e nobili come la compassione, la commozione, la solidarietà verso qualcuno che è avvertito come vicino non solo perché vittima innocente, ma anche perché autentico eroe.

L'astrazione e la mistificazione di cui abbiamo detto sono due dei principali strumenti attraverso cui, in questo film, si compie il passaggio dal piano del reale a quello del simbolico. In fondo, ciò che Stone ci presenta è una piccola grande storia che può fungere da simbolo della Storia più grande, quella mondiale dell'11 settembre 2001.

La traslazione dal versante realistico a quello simbolico è dunque ciò che fonda la prospettiva adottata da Stone sull'attacco terroristico e che, nell'abbandonare una dimensione macroscopica capace di comprendere una visione storica di misura nazionale e anche internazionale, abbraccia una prospettiva microscopica legata allo sguardo sul singolo e la sua esistenza: uno spostamento d'asse radicale, dunque, dalla Storia alle storie che, nel presentare evidenti sproporzioni proprie di una visione manichea dove il Bene e il Male sono chiaramente distinti, ha necessariamente coinciso anche con il rafforzamento di quell'etnocentrismo culturale che generalmente domina la produzione cinematografica statunitense e che, proprio a partire da una riflessione sulla crisi interna-

zionale, avrebbe potuto essere posto in discussione. Ed è spostamento radicale, quello dalla Storia alle storie, anche per altre ragioni, in quanto, soffermandosi sull'incidenza dolorosa dell'11 settembre 2001 nella vita di due persone ignare di quanto stesse accadendo e delle loro implicazioni geopolitiche, dispone naturalmente lo spettatore a identificarsi con i due protagonisti e a condividerne il magma di sentimenti e stati d'animo intensissimi che li attraversano, così determinando in lui un atteggiamento nei confronti degli accadimenti reali che assume una caratura unicamente e fortemente emotiva.

Ed è proprio la sollecitazione emotiva portata all'estremo uno dei tratti peculiari dell'*iperrealismo*, la cui "sostituzione della realtà" naturalmente si colloca non tanto nell'immagine quanto nella percezione interiore ch'essa suscita nello spettatore; una percezione, questa, che pare essere tanto "più reale" di quella della vita quotidiana, ordinaria, quanto più sono intense, forti, eccezionali e straordinarie le emozioni e le sensazioni percepite dinanzi a un'immagine che sempre più diventa – per usare un'espressione comune ma assai sintomatica – "sensazionale". Non è un caso se, nel film, si faccia ampio uso di effetti speciali che orientano la rappresentazione del disastro dei crolli e di altri eventi clamorosi verso la spettacolarizzazione e il sensazionalismo; né è un caso che vi sia un utilizzo insistito e portato all'eccesso della dilatazione dei tempi drammaturgici delle tensioni, dell'attesa e della *suspense* dello spettatore in scene di forte carica emotiva. Si tratta di convenzioni rappresentative e drammaturgiche tipiche del cinema di evasione e di intrattenimento e che, nell'insieme, caratterizzano in particolare proprio il genere del cinema catastrofico il quale, come abbiamo visto, segna il periodo immediatamente precedente all'11 settembre. *World Trade Center*, lungi dal costituire un Ground Zero, nell'accezione positiva dell'espressione a cui abbiamo fatto riferimento, anche da questo punto di vista, istituisce una continuità con il ruolo e la funzione delle immagini mediatiche del passato.

La dimensione catastrofica del film, a ben guardare, sussiste non solo in virtù delle forme e delle convenzioni rappresentative e drammaturgiche adottate, ma anche per via dell'impostazione assunta e della prospettiva utilizzata: la tragedia accaduta, da sto-

rica quale è stata, assume nel film quasi le sembianze di una tragedia naturale, con tutto il portato di categorie antistoriche come la necessarietà, l'ineluttabilità, la casualità. Ed è proprio la trasformazione della Storia in Natura, come noto da Barthes in poi[58], la funzione principale ma anche la più pericolosa della mitologia contemporanea.

Anche quest'ultimo aspetto non ha certo potuto contribuire a indurre nello spettatore una riflessione e un approfondimento di ampio respiro sulla tragedia dell'11 settembre 2001. Anche in questo caso, l'irrazionale è stato chiamato prepotentemente in causa sulla scena simbolica dello "scontro di civiltà", a scapito della ragione e dell'intelligenza.

Analoghe considerazioni si possono fare a proposito di *United 93* del giovane Paul Greengrass, che pur è parso animato da intenti genuini di celebrazione della memoria dei quaranta passeggeri e dell'equipaggio del volo United Airlines 93, quarto degli aerei dirottati l'11 settembre 2001, e l'unico a non aver colpito l'obiettivo programmato dai terroristi grazie alla rivolta contro questi ultimi scoppiata a bordo del velivolo.

Sono molte le analogie con il film di Oliver Stone, a cominciare dal metodo di lavoro: anche qui una scrupolosa documentazione raccolta attraverso lunghe e umanamente intense interviste ai familiari delle vittime.

Ma inevitabile anche qui è stata la caduta in una semplificazione che, privilegiando una singola storia rinuncia alla complessità della grande Storia e muove inevitabilmente verso il riduzionismo storico. Un crinale lungo il quale si realizza il passaggio obbligato dal versante del reale a quello del simbolico. Il quale si arricchisce, rispetto al modello Stone, di una articolazione forse imprevista: la sconfitta dei dirottatori che assume valenza dialettica nella sfida lanciata dall'Occidente; e però una sfida tutta consumata dentro quel recinto in cui il volo United, persa la sua particolare concretezza, diventa simbolo della Storia mondiale. Inutile dire che è proprio questo il motivo per cui l'esito complessivo del film appare di maggior verosimiglianza rispetto a *World Trade Center*. Un esito a cui concorre anche la partecipazione, come attori, di numerose persone comuni e professionisti dell'aviazione, al punto che il film si configura per così dire come corale.

Ne deriva una rappresentazione che non indugia in facili sentimentalismi e che è più attenta alla logica dei fatti, in quanto si sforza di ampliare il proprio raggio d'interesse alla molteplicità e contraddittorietà delle reazioni innescate dai fatti stessi dell'11 settembre. In tal senso si può dire che non vengono celate le debolezze e i limiti degli individui come delle istituzioni dinanzi a quegli sconvolgenti eventi.

Le quaranta persone a bordo di quel volo, in particolare, sono certo mostrate nelle loro paure e nella loro vulnerabilità, e tuttavia soprattutto nel calore dei loro affetti – nelle molte scene dedicate alla rappresentazione delle telefonate di addio ai loro cari – e anche in una sorta di comune propensione alla solidarietà e all'aiuto reciproci che appaiono come sorta di qualità diffusa e condivisa non solo nei momenti più duri e drammatici, ma anche prima di essi, nell'*incipit* del film che appare dominato da un'inconsueta quanto poco verosimile atmosfera di amichevole e cordiale serenità.

A questo quadro fa da contraltare quello relativo ai terroristi. In questo film l'"altro", l'antagonista, il nemico è figura concretamente presente nell'immagine, ma secondo modi e forme che tuttavia ne fanno di nuovo un grande assente. Certo il film esula da quelle convenzioni rappresentative dell'"altro" che nel cinema del passato hanno contribuito a generare o rafforzare stereotipi e pregiudizi razziali; e valgano come esempi, tra i molti, le rappresentazioni semplificatorie, inverosimili e persino denigratorie dei tedeschi o dei giapponesi nei film di guerra oppure quelle degli indiani nel western tradizionale o quelle dei neri nel cinema hollywoodiano classico tutte esplicitamente improntante a credenze di inferiorità culturale, di arretratezza civile e al mito negativo del selvaggio. Oggi generalmente il rapporto con l'"altro" nell'immagine mediatica si costruisce all'insegna dell'indifferenza, della rimozione o appunto dell'assenza.

Anche in *United 93* l'"altro", secondo un'impostazione comunque etnocentrica, è assente perché parla una lingua straniera di cui non ci è dato comprendere nulla, perché compie rituali che rimangono incomprensibili, perché non ha pressoché nulla di umano nell'espressività del volto o del corpo, anche nei momenti più drammatici, quando appare come una sorta di freddo e calmo automa, privo di tentennamenti, di dubbi, paure o moti interiori di

sorta. Mentre molto possiamo desumere circa l'umanità dei passeggeri e del personale di volo tramite il rapido tratteggio di storie di vita, caratteri, affetti, aspirazioni e passioni; nulla possiamo invece ricavare circa l'umanità dell'"altro" anche se ad esso è interamente dedicata la lunga sequenza iniziale del film e nel prosieguo, le molte scene d'interazione a bordo dell'aereo. Inutile dire che viene in tal modo stimolata nello spettatore un'identificazione per contrapposizione, dove l'"altro" viene mostrato solo nella negatività e perciò genera un atteggiamento di distacco, mentre "i nostri" sono presentati in maniera prevalentemente positiva e, se pur se ne ammettono alcuni mali, lo si fa solo per dar loro una maggior credibilità o per farne un'apologia – in fondo sono debolezze umane universali.

In questa sproporzione si colloca una visione manichea analoga a quella presente in *World Trade Center* che, da una parte, impone allo spettatore precisi percorsi emotivi e, dall'altra, fa di questa predisposizione emotiva l'elemento principale dell'interpretazione dei fatti rappresentati, che ancora una volta paiono concretizzare una suddivisione tra il Bene Assoluto e il Male Assoluto.

La dimensione emotiva prende man mano il sopravvento nel corso del film e culmina nella concitata fase finale. Anche in questo caso, ci troviamo dinanzi a una esasperazione della sollecitazione dell'emotività dello spettatore che ricade nell'alveo dell'*iperrealismo*: l'accelerazione dei ritmi e dei tempi delle scene, la *suspense*, le inquadrature in soggettiva instabili e mosse, il crescendo drammatico condotto sino al parossismo costituiscono altrettante convenzioni rappresentative e drammaturgiche tipiche di un genere cinematografico d'intrattenimento e d'evasione come il film d'azione. Convenzioni, queste, che garantiscono una forte capacità di presa e di coinvolgimento del pubblico a livello delle emozioni elementari, non rese complesse da quella riflessione razionale e da quell'atteggiamento di distacco critico e tutt'altro che passivi e necessari dinanzi alla rappresentazione di eventi storici dalla portata drammaticamente vasta.

Certo, in un'epoca in cui le sorti dei popoli sono indissolubilmente legate come mai prima, avremmo forse bisogno di un'epica e di una mitologia di relazione e non di occultamento; di affinamento emotivo e intellettuale e non di regressione e di degrado.

Quindi avremmo forse anche bisogno di un punto di partenza (Ground Zero) dal quale le immagini fossero capaci di non consegnare il pubblico all'uno o all'altro dei poteri schierati in campo.

Intorno a memoria storica e immaginario cinematografico

Alla base della complessità della dialettica tra memoria collettiva e immaginario cinematografico, vi è il fatto che immagine e memoria situano l'una nell'altra, secondo una relazione di reciprocità, i loro rispettivi fondamenti ontologici. L'immagine tecnologicamente prodotta, poi, come sappiamo, immediatamente manifesta questo legame ontologico con la memoria, declinandone in modi e forme prima impensati la complessità – e lo dimostra mirabilmente *Immagini malgrado tutto* di George Didi-Huberman[59].

Dopo *Materia e memoria* del 1896 in cui richiama la fotografia e dopo *L'evoluzione creatrice* del 1907 in cui fa un rapido riferimento al cinema per spiegare il funzionamento della mente e i meccanismi astratti della conoscenza, Henri Bergson pubblica nel 1914 su «La Gazzetta del Popolo» un breve saggio in cui il cinema è oggetto di una riflessione sulla memoria storica. Il cinema offre, per Bergson, la composizione dinamica di un sistema complesso che, dice, «può aiutare la sintesi della memoria o anche del pensiero»[60]. Tra le molte cose notevoli di questo saggio, ve n'è una che a noi pare di particolare interesse in quanto comporta un'autentica novità per l'autore di un testo come *Materia e memoria* incentrato sulla soggettività. E questa novità ci sembra consista nello spostamento della sua attenzione dalla memoria individuale a quella collettiva; uno spostamento dovuto all'inedita possibilità ch'egli vede offerta dal cinema di condividere collettivamente l'evento storico anche a distanza di tempo, persino garantendo un'esperienza di tale evento che si configura quasi come sorta di partecipazione diretta, come sorta di testimonianza diretta di massa, cosa che preannuncia radicali mutamenti per la cultura tutta. Lo confermano le considerazioni ch'egli in questo scritto fa immaginando come la memoria storica e la cultura in passato sarebbero potute essere diverse se fosse stato possibile riprendere cinematograficamente eventi storici legati ad esempio, dice, a Cesare, Cleopatra o a Napoleone. Da ciò egli deriva la conclusione

che certamente il cinema può garantire «seri giovamenti» sia al filosofo sia allo storico.

Certo, sappiamo bene che la memoria non è la Storia, come, dopo *Storia e memoria* di Jacques Le Goff[61], ricorda anche Paul Ricoeur nel celebre *Memoria, storia, oblio*[62]. E sappiamo altrettanto bene che il cinema, *continuum* osmotico di documentazione e finzione, intrattiene un rapporto a dir poco problematico e ambiguo con la Storia e che proprio in ciò risiede la sua ricchezza e anche la ricchezza sterminata del dibattito sorto a tal proposito, come noto, sia tra gli studiosi di storia sia tra quelli di cinema – e ci piace qui ricordare almeno la difficoltà del rapporto tra le due categorie di studiosi di cui ha parlato Antonio Costa, anche dovuta alla crisi dei paradigmi e all'avvento del postmodernismo, come sostiene tra gli altri Philip Rosen[63].

Al di là di tutto ciò, il nostro interesse converge con il progressivo affermarsi di quella prospettiva di studi che è volta a cogliere il sorgere, come sostiene Michèle Lagny, di una certa idea della storicità dovuto proprio al cinema. È una prospettiva che non riguarda la problematica tradizionale legata al cinema come fonte dello storicismo, ma che riguarda piuttosto le trasformazioni introdotte nella cultura di massa da parte del cinema nel rapporto con la Storia e di cui ha scritto, tra gli altri, Pierre Sorlin. A quest'ultimo si riferisce ad esempio Jacques Rancière quando afferma, sulla scia di Godard, che «una certa idea dell'agente storico si lega alla potenza estetica del cinema». Ecco, la problematica estetica legata alle caratteristiche dell'esperienza cinematografica riveste, dal nostro punto di vista, un ruolo importante nella determinazione di questa nuova memoria storica di massa.

Ci pare che l'intuizione di Bergson sulla sintesi della memoria storica derivasse proprio dalla qualificazione dell'esperienza cinematografica. E ci pare che, tra i primi che hanno riflettuto sul nuovo corso culturale così intrapreso, Benjamin abbia avvertito più di altri il sorgere di un inedito senso della Storia e, come conseguenza, abbia avvertito anche l'urgenza di rifondare la memoria storica di massa proprio a partire da una riflessione interamente volta a comprendere il nesso tra il presente e il passato e tra l'istante e la sintesi della memoria e del pensiero.

Siamo d'accordo con quanti sostengono – e tra di essi c'è

anche Monica Dall'Asta[64] – che l'essenza più profonda delle *Tesi di filosofia della storia* di Benjamin sia inscindibile e, aggiungiamo, forse persino derivata da *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* che precede le tesi di quattro anni e che ne costituisce il presupposto. Pur non essendo mai citato esplicitamente nelle *Tesi*, il cinema probabilmente potrebbe aver fatto scaturire in Benjamin un'idea inedita di memoria storica che implica un'esperienza nuova del tempo, in cui la dimensione individuale e collettiva della memoria sono compresenti[65].

Crediamo che la riflessione sull'esperienza cinematografica dell'istantaneità e dell'accelerazione date dalla dinamite dei decimi di secondo, l'esperienza dello *choc* e dell'inconscio ottico, dell'autoestraniazione e della qualità tattile di un film le cui immagini raggiungono lo spettatore come proiettili, abbiano comportato per Benjamin una riconsiderazione della memoria storica fondata non a caso su una concezione inedita dell'istante. Un istante la cui essenza moderna non ha più molto a che fare con l'inafferrabilità (*carpe diem*) né con la transizione del tempo, ma ha piuttosto a che vedere con «un presente – scrive Benjamin – che non è un passaggio, ma si tiene immobile sulla soglia della Storia».

È un'idea dell'istante, come sappiamo, volta a rivoluzionare la tradizione metafisica e un certo storicismo improntati a una comprensione meramente quantitativa della Storia come *continuum* progressivo, omogeneo e vuoto. Benjamin vi oppone infatti la concezione di un tempo pieno, che è il «tempo-ora», inteso come «stato della storia» e cioè come unico stato del tempo che, con la sua fulmineità e col suo balenare, è capace di illuminare il presente attraverso il passato e il passato attraverso il presente. L'«apocastasi storica» auspicata da Benjamin implica una simultaneità e una sintesi che può essere compiuta solo da un'immagine che egli definisce dialettica. Un'immagine che è una gnosi, in quanto si presenta per la memoria storica come «vera immagine del passato». E un'immagine il cui fondamento ontologico naturalmente è euristico in quanto ha la capacità di vivificare e rendere produttiva una memoria altrimenti destinata da quel certo storicismo, a svuotarsi, a isterilirsi e a diventare dato morto, totalmente improduttivo per il presente. Nei *Passagen-Werk* parigini, la definisce così: «immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce come in un

lampo con l'ora. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità» (frammento N 3, I). E ancora: «la vera immagine del passato guizza via. Solo come immagine, che lampeggia per non più comparire nell'istante della sua conoscibilità, il passato può essere afferrato».

Queste celebri definizioni di «immagine dialettica» implicano un'idea dell'istante come sintesi storica e come monade. Si tratta di una concezione dell'immagine che potrebbe richiamare la sintesi della memoria di cui parlava Bergson, ma che, nel suo fondamento dialettico, mi pare invece assai più prossima a quella che sostiene la concezione appunto dialettica dell'immagine cinematografica in Ejzenštejn. La ritroviamo nell'idea di montaggio intellettuale e nel noto saggio sulla *Drammaturgia della forma cinematografica*, fondata su una nozione vasta di conflitto in cui la forma è, per Ejzenštejn, fautrice del vero mandato storico del cinema[66]. E ritroviamo questa concezione dialettica dell'immagine nelle successive rielaborazioni legate al sonoro: dal saggio del '28 *L'inatteso*, dove c'è riferimento esplicito alla monade, sino al «montaggio armonico o verticale» teorizzato dal '37 al '40[67], dove domina sempre la sintesi del pensiero offerta da un'immagine generalizzata del tema – e di un tema che è, inutile ricordarlo, costantemente storico, dal *Potëmkin* a *Ottobre*, da *Il vecchio e il nuovo*, da *Aleksandr Nevskij* all'*Ivan il Terribile*. La dialettica espressa nell'unità sintetica della monade ci pare si disponga in Ejzenštejn, lungo problematizzazioni assai diverse che articolano memoria storica e gradi differenti di senso critico. E tuttavia l'unitarietà del suo percorso ci sembra per il nostro tema significativa perché, pur nell'ignorare probabilmente le tesi di Benjamin, Ejzenštejn rende conto di come, in quegli stessi anni, fosse avvertita la necessità di fondare la memoria storica su un'immagine dialettica intesa come strumento oltre che di gnosi anche di produzione della Storia e di utopia.

È chiaro che in Benjamin come in Ejzenštejn la sintesi dialettica si fonda sul conflitto tra ciò che è presente e ciò che è assente nell'immagine. Perché è proprio il conflitto a generare la memoria, a cristallizzare il passato nel presente e a rendere possibile che ciò che del passato guardiamo in un'immagine possa essere anche ciò che ci riguarda nel presente, parafrasando la nota ed efficace formula di Didi-Huberman – *Ce que nous voyons e ce que nous re-*

garde[68]. Come se l'una e l'altra cosa si corrispondessero, si rispecchiassero sulle facce di un cristallo. Questa metafora della cristallizzazione in immagine del passato nel presente della memoria si trova in Benjamin e sarà ripresa, come noto, da Deleuze.

Nonostante lo scarto di pensiero e quello cronologico, Deleuze formula nell'*Immagine-tempo* del 1985, a proposito della memoria nel cinema, il concetto di «immagine-cristallo» alla cui origine, ancora una volta, si pone un'idea di dialettica che, pur non letteralmente citata, è comunque esplicitata come netta distinzione tra passato e presente. L'«immagine-cristallo – scrive – ha ben due facce che non si confondono. La confusione tra reale e virtuale o immaginario è un semplice errore di fatto e non concerne la loro discernibilità, la confusione avviene solo "nella testa" di qualcuno»[69].

Il termine virtuale, che oggi nel cinema apre alla memoria storica scenari ancora in gran parte da indagare, per Deleuze va riportato indietro e, naturalmente, va riportato a Bergson. Virtuale è infatti un termine in cui Deleuze s'imbatte già nel testo del 1966, *Il bergsonismo*, legandolo alla nozione bergsoniana di "ricordo puro", ossia alla materializzazione, in una percezione attuale, di un dato della coscienza[70]. Riguarda la *memoire involontaire* o il *déjà vu* e riguarda perciò l'istante non come sintesi dialettica del pensiero, ma come sintesi caotica dell'emotività più profonda. Assumendo una prospettiva improntata a *Materia e memoria* del 1896, è naturalmente lasciata in secondo piano la memoria storica collettiva, legata a quel concetto di sintesi della memoria o del pensiero che Bergson nel '14 aveva individuato come elemento inedito e asse privilegiato per la sua riflessione sul cinema. Probabilmente la tematizzazione della memoria nel cinema sviluppata da Deleuze (anche a partire dal termine virtuale) assume in primo piano la memoria soggettiva di *Materia e memoria* e lascia in secondo piano quel saggio sul cinema di Bergson forse per la sua brevità. Ma proprio l'aver assunto una nozione di memoria legata al ricordo puro sta all'origine di uno svolgimento della teoresi relativa all'«immagine-cristallo» in cui necessariamente la dialettica, pur annunciata, sembra divenire labile: «la confusione avviene "nella testa"», scrive Deleuze, e proprio la soggettività è la prospettiva adottata. Se è vero che il presente e il passato si rispecchiano sulle facce del cri-

stallo, ma non coincidono mai; tuttavia è altrettanto vero che, queste facce appaiono alla soggettività così simili da rischiare costantemente di confondersi. Sembra confermarlo l'insistenza con cui Deleuze ripete il termine «indiscernibilità» applicandolo al presente e al passato, che ricorre a proposito di metafore concettuali come «limpido-opaco» – come ad esempio nell'opera di Zanussi in cui germe interno e ambiente esterno si corrispondono –; ricorre in metafore concettuali come «circuito cristallino», dove «non sappiamo più dov'è l'immagine attuale e quella virtuale, la seconda sostituisce la prima» (è il caso di *Il delitto perfetto* di Hitchcock); ricorre in metafore concettuali come «ciclo» o rotazione del cristallo (è il caso di *Cuore di vetro* di Herzog o *Lo specchio* di Tarkovskij, dove domina, «una ricerca reciproca cieca e brancolante»). La conseguenza naturale è che il percorso di Deleuze conduce silenziosamente a una concezione della memoria storica come ricordo individuale: «La sola soggettività è il tempo», scrive emblematicamente. E, a dimostrazione di ciò, adduce gli esempi di *Amarcord* o di *La regola del gioco* o de *La grande illusione* o de *Il Gattopardo* o di *Morte a Venezia*, dove la Storia diviene un passato individuale che, proprio nella prospettiva di *Materia e memoria*, dice, può essere evocato solo in funzione dell'utilità psicologica che riveste. Secondo questa funzione utilitaristica e psicologica della memoria, infatti, Deleuze vede in Renoir il passato storico diventare la danza macabra dei ricordi di cui parlava Bergson, quasi racchiusa come nel castello de *La regola del gioco* o come nella fortezza de *La grande illusione*; e ancora la grande Storia gli appare, in Visconti, proustianamente come un "tempo perduto", una sorta di «troppo tardi» che, in quanto avvertito intimamente con dolore, deve rimanere sempre fuori scena. Inevitabile quindi che l'altra conseguenza di questo percorso sia il confinamento, la reclusione della Storia o, meglio, la sua rimozione.

Crediamo che l'interpretazione della memoria storica nel cinema alla quale Deleuze approda sia certamente più o meno condivisibile – e noi ad esempio, non condividiamo la lettura di *Amarcord* ch'egli offre, poiché ci sembra che il recupero della memoria storica sia proprio ciò che permette a Fellini di compiere una dura critica su una condizione culturale e politica che pare immanente all'Italia. Ma, al di là di ciò, l'interpretazione di De-

leuze è assai importante anche per la memoria storica perché rende conto di come nel tempo essa sia stata assunta dal cinema sempre più come ricordo, cercando di ottemperare al bisogno di far coincidere l'esperienza diretta del singolo personaggio sugli eventi storici con l'esperienza dello spettatore e perciò di dar corpo alla grande Storia sempre attraverso le piccole storie. Così, mentre da un lato, come sostenne per primo Bergson, l'evento storico, con il sorgere del cinema, diviene memoria storica collettiva, dall'altro lato, però, come sembrerebbe dirci Deleuze, quella memoria storica assume via via le forme del ricordo individuale, che sono le forme della soggettività e perciò della psiche, proprio per intensificare quell'esperienza diretta dell'evento storico di cui pur parlava Bergson. E questa acquisizione ci pare assolutamente fondamentale perché rende conto di una memoria storica condivisa dal pubblico che funziona proprio secondo l'utilitarismo psicologico di cui parlava Bergson riferendosi alla soggettività – e la rimozione che passa da fenomeno squisitamente psichico a fenomeno di massa e che interviene sulla memoria storica è proprio lì a dimostrarcelo, nel gran teatro dell'immagine non solo mediatica, ma anche cinematografica, naturalmente.

Proprio sulla rimozione storica, quella relativa alla Seconda Guerra Mondiale, riflette Wenders, autore molto citato da Deleuze, e lo fa ne *Il cielo sopra Berlino*, attraverso lo studio e il recupero della nozione di immagine dialettica formulata da Benjamin. La rimozione dei berlinesi nel film, infatti, non è solo quella del passato legato alla guerra, ma anche, di conseguenza, quella del presente, legata al muro, mai evocato nella loro interiorità. Il superamento di questa doppia rimozione storica è affidato non solo – e non a caso – proprio al cinema e al "film nel film" che si gira sul nazismo con Peter Falk, ma è affidato anche al personaggio del cantore eterno, moderno Omero. È un uomo anziano in cui Wenders ha voluto incarnare l'*Angelus Novus* di Klee e l'*Angelo della Storia* di Benjamin ed è l'unico capace di osservare, come in sovrimpressione, l'immagine dialettica sia del passato sia del presente della città. Un'immagine dialettica che proprio nell'ottica di Benjamin, lampeggiando più volte, può recuperare una memoria storica altrimenti rimossa da una cultura che utilitaristicamente appunto, finisce per asservire la Storia a sé, alle necessità psico-

logiche della rimozione, col pericolo estremo di cancellarla e perciò di ripeterla.

Dinanzi alla caduta del muro, destino reale dell'utopia chiamata in causa dall'immagine dialettica di Wenders, viene da chiedersi se ancora oggi "siamo tutti berlinesi" e in che modo. E cioè se rimuoviamo o ricordiamo la Storia e se abbiamo occhi amnestici o anamnestici per colpa o per grazia del cinema.

Il panorama che si è delineato da allora a oggi nel cinema ci pare in parte dominato da una memoria storica che non implica spesso la sintesi dialettica, e perciò il pensiero; quanto assai più spesso la «reviviscenza emotiva». Il film storico e quello bellico sembrano ricercare un'immersione dello spettatore a tratti puramente emotiva in una sorta di «presente storico». Non sappiamo quanto giovi alla contemporaneità e alla memoria storica questo «presente storico» fondato sulla fusione e confusione dell'esperienza dello spettatore con quella del personaggio e basato naturalmente sulla fusione e confusione del presente col passato. Abbiamo sempre più l'impressione che la "reviviscenza emotiva" possa diventare strumento di una scaltra strategia demagogica e che l'inconscio – che, come ci ricordano Freud e Jung, è acronico – possa essere luogo di una rimozione storica o, per lo meno, di anacronismi di varia specie, la cui utilità non è solo psichica, ma più facilmente anche politica. La grande Storia, lo sappiamo, nel suo tessuto complesso e composito, richiede la sintesi del pensiero e non solo l'istante dell'emotività e perciò naturalmente sfugge in gran parte al metodo regressivo, ma non alla mistificazione che la trasforma in Natura. E da quando la memoria collettiva ha assunto le forme e le strutture del ricordo individuale, la grande Storia rischia di essere contenuta nei punti dislocati nella soggettività di ciascuno, nella costellazione di un tempo puntiforme vuoto e omogeneo come quello avversato da Benjamin, i cui punti-istante diventano altrettanti buchi neri, tutt'altro che luminosi o illuminanti come i lampi del «tempo-ora».

Lo *choc*, la dinamite dei decimi di secondo, il proiettile lanciato contro lo spettatore che nel '36 erano stati oggetto della sensibilità avvertita e della riflessione anticipatrice di Benjamin, con l'avvento dell'«iperrealismo» teorizzato già negli anni Settanta da Lyotard e più tardi da Baudrillard e altri, raggiungono forme di bombarda-

mento emotivo impensate nelle quali il buco nero dell'istante sembrerebbe assorbire il tempo reale e perciò anche il tempo storico.

Ne offrirebbero conferma, ad esempio per Baudrillard, i cosiddetti «film in tempo reale», che fagocitano il tempo storico, vi coincidono, lo sostituiscono e che ci sembrano costituire la versione attuale di un "senso storico" come quello che già criticava Nietzsche riflettendo *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*: «non è ancora finita la guerra – scriveva nel 1874 –, e già essa è convertita in carta stampata in centomila copie, già viene presentata come nuovissimo stimolante al palato estenuato dei bramosi di storia»[71]; «ancora nessuna generazione aveva visto uno spettacolo sterminato come quello che oggi mostra la storia»[72]. Questa conversione della grande Storia in spettacolo, ce lo ha detto nel '67 anche Debord[73], è dannosa per la memoria storica proprio in quanto la Storia diviene, nella migliore delle ipotesi, *divertissment* enciclopedico, oppure, più spesso, mera evasione dal presente, perdendo del tutto il suo portato euristico e gnostico: la Storia è ciò che guardiamo, ma non è affatto ciò che ci riguarda.

Il «film in tempo reale», l'*istant film*, sembra poter sussistere per via di quella confusione, tutt'altro che dialettica, che muta la Storia in spettacolo non solo nell'immagine cinematografica, ma anche in quella d'informazione e che ha ripercussioni a livello culturale, dove agisce sulle strutture di pensiero e gli strumenti simbolici sempre più come memoria a breve termine. Baudrillard, ad esempio, il cui pensiero si fonda come abbiamo visto sulla dialettica, ragionando sui danni di questo iperrealismo, è voluto giungere all'eccesso del paradosso con la nota e abnorme provocazione contenuta nel libro dal titolo: *La Guerra del Golfo non c'è mai stata*; paradosso provocatorio con cui ha inteso colpire duramente la reversione della Storia in spettacolo, la reversione del cittadino in spettatore passivo e acquiescente, la reversione della rimozione storica o dell'amnesia in una sorta di anestesia.

E qualcosa di analogo ha fatto François De Bernard quando, in maniera altrettanto provocatoria, ha analizzato criticamente la guerra in Iraq come sorta di calco della teoria e della pratica cinematografiche. Certo s'intuisce che in tutto ciò c'è forse un rischio anche per il cinema stesso. Può accadere, infatti, che, intrapreso questo nuovo corso, negli assetti culturali del simbolico «a essere

in gioco non è soltanto la realtà del reale, è anche la realtà del cinema. È per questo forse che il cinema scompare, perché è passato nella realtà: quest'ultima scompare per effetto del cinema, e il cinema per effetto della realtà. Trasfusione omicida in cui ciascuno perde la propria specificità. Se si considera la Storia come un film – cosa che è divenuta malgrado noi –, allora la verità dell'informazione consiste nella postsincronizzazione, nel doppiaggio e nella sottotitolazione del film della Storia»[74].

Si tratta, naturalmente, di un altro dei paradossi di Baudrillard che tuttavia, nella sua provocatorietà, ci sollecita a interrogarci sul mutamento profondo del cinema in un'epoca in cui la trasformazione della memoria va di pari passo con quella dell'immagine e della Storia stessa.

Noi non aderiamo affatto al pessimismo di Baudrillard e crediamo, al contrario, che l'immagine cinematografica possa contribuire all'anamnesi così come già intesa da Platone in quanto conoscenza del presente fondata sulla memoria del passato, persino nei momenti più impensati. Uno di questi è proprio il momento che sembrava costituire l'acmé critico di tutto questo processo storico e culturale; un momento in cui il cinema ha dimostrato la propria forza paradossalmente con un «film in tempo reale». Ci stiamo riferendo all'11 settembre 2001 e all'omonimo film collettivo promosso da Ken Loach che esce a caldo nel 2002.

La forza di questo film consiste proprio nella sintesi dialettica tra presente e passato che viene declinata in molti modi e che evoca, ogni volta, una memoria storica differente dello stesso evento e perciò continuamente disorientante per il presente. Ciò che ne risulta per la memoria storica di quel giorno, è una sorta di monade sinteticamente complessa. E non è certo casuale la scelta di aprire il film con l'episodio di Samira Makhmalbaf ambientato in Iran, che fa esplodere la dialettica tra passato e presente con riferimenti alle conseguenze belliche dell'11 settembre. Ma è soprattutto il film di Iñárritu a colpire pubblico e critica, secondo noi, proprio in quanto utilizza l'iperrealismo contro l'iperrealismo stesso e perciò sollecita una memoria storica collettiva a partire da immagini reali che erano state oggetto della conversione della Storia in spettacolo nei telegiornali e in internet e che, proprio perché inserite nel contesto di finzione del film collettivo, recuperano

la loro dura realtà (a proposito di post-testualità e post-cinema). Attraverso la sintesi dialettica tra realtà e finzione e tra Storia e spettacolo, si giunge alla sintesi dialettica tra il passato storico rappresentato e il presente storico prepotentemente evocato nell'immaginazione e infine persino esplicitato, come nella didascalia conclusiva col riferimento alla guerra. E questo approdo passa attraverso un percorso dove l'immagine diventa dialettica in un modo che certo non può essere quello teorizzato da Benjamin, ma che ne riprende, oltre alle finalità anche alcune forme. Il lampeggiamento e l'iterazione, infatti, sono pur presenti come nell'immagine dialettica di Benjamin, ma si aggiunge, attraverso il ralenti e lo zoom, quel tentativo di approssimarsi sempre più all'oggetto di rappresentazione che Benjamin individuava nel cinema, e l'oggetto di rappresentazione è il suicidio, il trapasso di un uomo. In questa disgregazione di tempo, di spazio, di uomo e di cose, il proiettile lanciato contro lo spettatore dialettizza l'istante con l'eternità in una sintesi della memoria dove l'emozione si fa compassione e il pensiero diventa riflessione critica dello spettatore su di sé e sul proprio ruolo storico nel presente e nel futuro.

Note alla parte seconda

[1] *Il futuro della conoscenza* è il titolo del terzultimo paragrafo del capitolo *Conclusione. Ritorno su "hic et nunc"* compreso nella parte prima di E. Morin, *Il metodo 4. Le idee: habitat, vita, organizzazione, usi e costumi*, Cortina, Milano 2008, pp. 104-106.

[2] Cfr. E. Morin, *Il metodo 4*, op. cit. Il riferimento implicito è a capitoli come il già citato *Conclusione. Il ritorno su "hic et nunc"* e, in particolare al paragrafo *Il futuro della conoscenza*, pp. 104-106; *Il retro-pensiero (paradigmatologia)*, pp. 227-260 e *Conclusione generale*, pp. 261-270.

[3] Cfr. E. Morin, *Il metodo 4*, op. cit., in part. sul concetto di «noosfera» pp. 110-167.

[4] Cfr. Ibidem, pp. 227-258.

[5] Cfr. E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 1961.

[6] F. Nietzsche, *Il crepuscolo degli idoli*, in *Opere*, Adelphi, Milano 1965, vol. VI, t. 3, p. 75.

[7] Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit.

[8] Cfr., per la terminologia di Morin sugli assetti conoscitivi, E. Morin, *Il Metodo 4*, op. cit.

[9] Cfr. E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano, 1982, pp. 26, 27.

[10] Cfr. E. Morin, *I divi*, op. cit., 1977.

[11] Cfr. J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit.

[12] Cfr. E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, op. cit., p. 158.

[13] Su questo punto cfr., tra i molti, almeno: C. Metz, *Cinema e psicoanalisi*, op. cit., e C.L. Musatti, *Scritti sul cinema*, op. cit.

[14] Sulla nozione di «coscienza estetica» qui utilizzata cfr. E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, op. cit., p. 158.

[15] L'espressione è utilizzata da C.L. Musatti, cfr. il suo *Scritti sul cinema*, op. cit., p. 46.

[16] M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano 1960, p. 75.

[17] Il riferimento implicito, qui, è, ad esempio, alle forti ingerenze della censura nei mass media del passato o al noto Codice Hays che regolamentò minuziosamente e implacabilmente la produzione hollywoodiana classica.

[18] Cfr. E. Morin, *L'industria culturale*, op. cit.; in part. il già citato cap. compreso nel *Postscriptum* e intitolato *la crisi della felicità*.

[19] Cfr. J. Baudrillard, *Illusion, désillusion esthétiques*, op. cit.

[20] J. Meyrowitz, *Oltre il senso del luogo. L'impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*, op. cit.

[21] Cfr. G. Debord, *La società dello spettacolo*, op. cit.

[22] Il riferimento implicito è al celebre studio *La volontà di sapere*, primo dei

volumi della *Storia della sessualità* di M. Foucault. Cfr. M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, op. cit.

[23] E. Morin, *Il metodo 4. Le idee*, op. cit., p. 183.

[24] Cfr. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, op. cit.

[25] Cfr. m. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, op. cit.

[26] J. Baudrillard, *Il Patto di lucidità o l'intelligenza del Male*, op. cit.

[27] Cfr. J. Baudrillard, *Illusion, désillusion esthétiques*, op. cit.

[28] Cfr. D. Goleman, *Intelligenza emotiva*, Rizzoli, Milano 1996, in part. si veda parte V, "Alfabetizzazione emozionale", pp. 269-330.

[29] Cfr. M. Benasayag, G. Schmit, *L'epoca delle passioni tristi*, Feltrinelli, Milano 2004.

[30] Cfr. G. Didi-Huberman, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, op. cit.

[31] Cfr. G. Anders, *L'uomo è antiquato*, op. cit.

[32] Cfr. E. Morin, *Terra-Patria*, Cortina, Milano 1994; e Id., *Il metodo 6. Etica*, Cortina, Milano 2005.

[33] Il riferimento è ad alcuni celebri volumi, in qualche modo legati alla Scuola di Francoforte e alla riflessione di Adorno, Althusser Marcuse, quali: U. Eco, *Apocalittici e integrati*, op. cit.; J. Baudrillard, *All'ombra delle maggioranze silenziose*, op. cit.; V. Packard, op. cit.

[34] Cfr. Z. Bauman, *Media, spettatori, attori*, in AA.VV., *Il luogo dello spettatore*, op. cit., pp. 351-361.

[35] Cfr. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, op. cit.

[36] Cfr. E. Morin, *Terra-Patria*, Milano, op. cit.

[37] Tra i molti volumi di Jean Baudrillard dedicati a tali temi, cfr. J. Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, op cit.; Id., *Il patto di lucidità*, op. cit.; Id., *Patafisica e arte del vedere*, op. cit.; Id., *Le strategie fatali*, op. cit.; Id., *L'agonia del potere*, op. cit.; Id., *La scomparsa della realtà*, op. cit.; Id., *Simulacri e impostura*, op cit..

[38] Sulla teoresi riguardante la "filosofia della complessità" di Edgar Morin cfr. tra i molti volumi sul *Metodo*, almeno: E. Morin, *Il metodo 1. La natura umana*, Milano, Cortina, 2001; Id., *Il metodo 2. La vita della vita*, Milano, Cortina, 2004; Id., *Il metodo 4. Le idee: habitat, vita, organizzazione, usi e costumi*, op. cit.; Id., *Il metodo 5. L'identità umana*, Milano, Cortina 2002; Id., *Il metodo 6. Etica*, Milano, Cortina, 2008.

[39] Cfr. C. Lévi-Strauss, *Le strutture elementari della parentela*, Milano, Il Saggiatore, 1972.

[40] Cfr. E. Morin, *Per Baudrillard*, in J. Baudrillard, *La scomparsa della realtà*, op. cit., pp. 7-10.

[41] Cfr. J. Baudrillard, *L'agonia del potere*, op. cit., p. 15

[42] Cfr. J. Baudrillard, E. Morin, *La violenza del mondo. La situazione dopo l'11 settembre*, Ibis, Roma 2004.

[43] J. Baudrillard, *L'agonia del potere*, op. cit., p. 32.

[44] *Ivi*, p. 33.

[45] Cfr., tra i molti, Z. Bauman, *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Roma-Bari, Laterza, 1999; J. Habermas, *La costellazione postnazionale. Mercato*

globale, nazioni e democrazia, Milano, Feltrinelli, 1999; G. Ritzer, *The Globalization of Nothing*, Thousand Oaks, Pine Forge Press, 2007; Z. Bauman, *Modernità e globalizzazione*, (a cura di G. Battiston), Roma, Ed. dell'Asino, 2009; J. Habermas, *Dall'impressione sensibile all'espressione simbolica*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

[46] Youssef Chaine (Egitto), Amos Gitaï (Israele), Aljandro González Iñárritu (Messico), Shohei Imamura (Giappone), Claude Lelouch (Francia), Ken Loach (Regno Unito), Samira Makhmabalf (Iran), Mira Nair (India), Idrissa Ouédrago (Burkina Faso), Sean Penn (USA), Danis Tanovic (Bosnia Erzegovina).

[47] Cfr., tra gli altri, su questo punto, Z. Bauman, *Paura liquida*, Laterza, Roma-Bari 2008; M. Belpoliti, *Crolli*, Torino, Einaudi Torino 2005.

[48] M. Perniola, *Miracoli e traumi della comunicazione*, Einaudi, Torino 2009.

[49] Cfr. J. Hillman, *Un terribile amore per la guerra*, op. cit.; J. Baudrillard, *L'agonia del potere*, op. cit.; F. Montanari, *Linguaggi della guerra*, Roma: Meltemi, Roma 2004; Sontag S., *Davanti al dolore degli altri*.

Virilio P., *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Lindau, Torino 2002.

[50] Cfr., su questo aspetto, tra gli altri, G. Ritzer, *The Globalization of Nothing*, Pine Forge Press, Thousand Oaks 2004; Z. Bauman, *Modernità e globalizzazione*, Ed. dell'Asino, Roma 2009.

[51] Cfr. su questo punto, tra gli altri, AA.VV., *Americana. Cinema e televisione degli Stati Uniti dopo l'11 settembre*, in «La Valle dell'Eden», (a cura di G. Alonge e G. Carluccio), anno IX, n. 18 gennaio-giungo 2007; D. Mendelsohn, *L'11 settembre al cinema*, in «La rivista dei libri», anno XVI, novembre 2006; R. Escobar, *La libertà negli occhi*, Il Mulino, Bologna 2006; J. Habermas, *Dall'impressione sensibile all'espressione simbolica*, Laterza, Roma-Bari 2009.

[52] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit., p. 83.

[53] J. Baudrillard, *Il patto di lucidità…*, op. cit., p. 106.

[54] Cfr. su questo punto, tra gli altri, J. Campbell J., *Il potere del mito*, TEA, Milano 1994; A. Carandini, *Archeologia del mito. Emozione e ragione fra primitivi e moderni*, Einaudi, Torino 2002; F. Jesi, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1981; M. Eliade, *Il sacro e il profano*, Boringhieri Torino 1994.

[55] Il promotore di questa iniziativa cinematografica, il regista britannico Ken Loach, in un'intervista riportata nel dvd del film, dichiara: «L'11 settembre 2001 è un evento che possiede un significato diverso a seconda di chi lo interpreta. Personalmente ho tentato di dare corpo a questa contraddizione che poi sta alla base del disagio che porta a situazioni tragiche come questa».

[56] «Questo non è un film politico. Il mantra è "Questo non è un film politico"». O. Stone, intervistato da D. Halbfinger, *Searching for Truth in the Rubbles*, «The New York Times», 2 luglio 2006 (traduzione nostra).

[57] H. Arendt, *Sulla violenza*, Mondadori, Milano 1971.

[58] Cfr. R. Barthes, *Miti d'oggi*, cit.

[59] Cfr. G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, op. cit.

[60] H. Bergson, *Sul cinematografo*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 24 febbraio 1914, ora in L. Termine, *La visione e lo spettacolo*, Testo & Immagine, Torino 1998, pp. 14-16.

[61] Cfr. J. Le Goff, *Storia e memoria*, Einaudi, Torino 1988.

[62] Cfr. P. Ricoeur, *Memoria, storia, oblio*, Cortina, Milano 2009.

[63] Cfr. P. Rosen, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001; Cfr. anche Peppino Ortoleva, *L'esperienza dell'esperienza*, «Fata Morgana», n. 4, pp. 117-134.

[64] Cfr. M. Dall'Asta, *La storia (im)possibile: ancora su* Histoir(s) du cinéma, in «La Valle dell'Eden», anno VI, nn. 12-13, luglio-dicembre 2004, pp. 103-121; Id., *Visibilità/memoria*, in «La Valle dell'Eden», anno II, n. 4, gennaio-aprile 2000, pp. 185-198.

[65] Cfr. W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, (a cura di M. Bonola, G. Ranchetti), Einaudi, Torino 1997; Id., *Parigi capitale del XIX secolo*, (a cura di G. Agamben), Einaudi, Torino 1986; Id., *I «Passages» di Parigi*, in *Opere complete*, vol. IX, (a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser), Einaudi, Torino 2001; Id., *Agelus Novus*, (a cura di R. Solmi), Einaudi, Torino 1995; Id., *Il dramma barocco tedesco*, in *Opere complete*, vol. II, cit.; Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit. Cfr. anche A. Arendt, *Walter Benjamin: 1892-1940*, in W. Benjamin, *Illuminations*, Fontana, London 1992; G. Agamben, *Walter Benjamin and the Demonic*, in AA.VV., *Potentialities*, (a cura di D. Heller-Roazen), Stanford University Press, Stanford 1999, pp. 138-159; Id., *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 1978; M. Hansen, *Spazio per il gioco: la scommessa di Benjamin con i cinema*, in «La Valle dell'Eden», anno VI, nn. 12-13, luglio-dicembre 2004, pp. 66-99.

[66] Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, (a cura di P. Montani), Marsilio, Venezia 1992, pp. 19-35.

[67] Cfr. Ibidem, pp. 89-216; Id., *Teoria generale del montaggio*, (a cura di P. Montani), Marsilio, Venezia 1985; Id., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino 1964.

[68] Cfr. G. Didi-Huberman, *Il gioco delle evidenze*, op. cit.; Id., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Boringhieri, Torino 2007; Id., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Boringhieri, Torino 2005.

[69] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, p. 83, più in generale cfr. pp. 82-112.

[70] Cfr. G. Deleuze, *Il bergsonismo*, Feltrinelli, Milano 1983, pp. 45-65, in part. p. 59; Id., *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975.

[71] F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 1973, p. 31.

[72] Ibidem, p. 39.

[73] Cfr. G. Debord, *La società dello spettacolo*, op. cit.

[74] J. Baudrillard, *Il patto di lucidità*…, op. cit., p. 106.

Allegato

Rodolfo Valentino,
un'icona della cultura tardo-moderna

> La situazione di un astro cinematografico è veramente curiosa. […] Il fatto che egli comparisce davanti ai vostri occhi in una forma impalpabile ha qualcosa di misterioso che fa lavorare la vostra immaginazione.
>
> *Valentino descritto da sé stesso*[1]

Da un'epoca ormai remota del cinema e con la prepotenza elementare delle cose originarie, Rodolfo Valentino pare riproporci una di quelle verità che la cultura del XX e ancora del XXI secolo vanamente teme e avversa, ossia la nostra irreparabile deviazione dalla *via recta* del senso e la nostra deriva verso la seduzione e lo spettacolo delle forme.

È la fantasmagoria dei significati contraddittori e sfuggenti, e non di un senso unico e definibile, ad affascinare il pubblico di Valentino, attivandone l'immaginazione e l'immaginario, tanto attraverso la morfogenesi dei personaggi – danzatore elegante e rude rissoso, sceicco retrogado con fare da parigino colto, amante sensibile persino sottomesso, ma anche autoritario e violento, ecc. – quanto nella dialettica metamorfica tra la maschera e l'uomo – come scrivono Alovisio e Carluccio: «un attore di talento o soltanto un individuo molto bello, un pessimo italiano o un sincero patriota, un disinvolto seduttore o un gentiluomo sfortunato in amore, un "piumino da cipria" o un uomo virile»[2]?

Tutto ciò fa di Rodolfo Valentino, a nostro avviso, non solo un archetipo del divo, ma un'autentica *icona* della cultura del nostro tempo.

Adottiamo qui, per il divo, appunto la parola icona in luogo di altri termini come «persona divistica», «insieme di segni mediatici» – quest'ultimo utilizzato ad esempio da Dyer[3] –, per quel portato di senso simbolico che appunto nella parola "icona" l'estetica ha

storicamente sedimentato – dal Concilio di Nicea fino a Panofsky e oltre – e che investe, come noto, l'eccedenza, lo sconfinamento dell'immagine nell'invisibile[4]. Uno strumento concettuale, questo, che ci pare possa offrire utile fondamento alla riflessione su un fenomeno culturale in cui tanta parte hanno l'immaginario collettivo e l'immaginazione individuale qual è appunto il divismo, una mitologia tardo-moderna e contemporanea che, come sostenne tra i primi Morin[5], la "società dello spettacolo"[6] vuole – o crede di volere – visibilmente incarnata nel corpo dell'attore, seppur osservato con l'occhio mistificatore del cinema.

Nell'assunzione di una prospettiva di studio ispirata all'estetica, il paradigma dell'icona non solo ci impone una concezione dell'immagine, e anche di quella tecnologica, come mediazione di tipo *simbolico* tra il visibile e l'invisibile[7]; ma soprattutto ci riconduce a quella funzione originaria dell'immagine stessa che fonda la nostra storia iconica, sia ai suoi primordi sia alle soglie dell'epoca della "riproducibilità tecnica" e della diffusione di massa delle immagini. Si tratta della funzione che, quasi fatalmente, lega in maniera inscindibile il destino dell'immagine alla rappresentazione del volto – quello di Dio o quello dell'uomo – e a un rapporto più o meno sacrale tra quel volto e il suo osservatore. Non è un caso, infatti, se Benjamin sostiene che, nonostante la nostra cultura sia segnata dall'«esigenza di impossessarsi dell'oggetto da una distanza il più possibile ravvicinata nell'immagine, o meglio nell'effige, nella riproduzione»[8], distruggendone così l'aura, ossia l'«apparizione unica di una distanza, per quanto vicina possa essere»[9]; tuttavia, l'aura, il valore cultuale, in questa sorta di guerra, «occupa un'ultima trincea, che è costituita dal *volto dell'uomo*»[10]. E non è nemmeno un caso che l'affermarsi di un divo, ossia l'istituirsi di quella funzione mitopoietica e sacrale depositata appunto nella parola "divo" e nella pletora delle sue derivazioni e capace di reinterpretare il valore cultuale arcaico proprio dell'icona, coincida, come noto, con l'uso insistito della ripresa ravvicinata del suo volto. Così è accaduto, tra gli altri[11], anche a Valentino, nel 1923, con *All night* che, come ci ricordano Alovisio e Carluccio, lo consacra a divo proprio in quanto il film viene ripreso e «significativamente ritoccato con un raddoppio dei primi piani riservati alla star in ascesa»[12]. Quell'operazione di chirurgia della rappresentazione e della forma

drammaturgica del film fu non solo l'atto di istituzione di una mitografia del divo ma anche l'atto di nascita di una sua mitologia il cui destino, nel reinterpretare il senso del tragico, imporrà alcuni dei *topói* propri del divismo e della cultura di massa.

Barthes ci ha rammentato come, al pari e forse ancor più di Greta Garbo, Valentino appartenga «ancora a quel momento del cinema in cui la sola cattura del viso umano provocava nelle folle il massimo turbamento, in cui ci si perdeva letteralmente in un'immagine umana come in un filtro, in cui il viso costituiva una specie di stato assoluto della carne che non si poteva raggiungere né abbandonare»[13]. Un'epoca della quale non a caso, Barthes può dire che «il viso di Valentino provocava dei suicidi», fautore com'era di un autentico «regno di amore cortese in cui la carne sviluppa mistici sentimenti di perdizione»[14].

Inconcepibile, in una fase avanzata dell'epoca della riproducibilità tecnica, come quella odierna, un simile culto, persino per così dire mistico e sacrale, tributato all'immagine di un volto o a un'icona della modernità appunto.

E tuttavia la particolarità dell'icona di Valentino consiste non solo nell'intensità e nell'estensione dell'eco nello spazio e nel tempo, ma anche nelle sfumature assunte via via da quella medesima eco e nelle quali possiamo avvertire altrettante manifestazioni sintomatiche della storia sia dell'icona di Valentino sia dell'icona moderna *tout court*.

Una di queste manifestazioni particolarmente significative ci pare rappresentata dall'avvento del cinema parlato – come noto, una delle prime e più importanti transizioni appunto dell'epoca della riproducibilità tecnica delle immagini nonché della storia delle icone moderne.

Significativamente, nell'arco dei pochi anni che si collocano attorno alla nascita del cinema sonoro, l'icona di Valentino passa dall'essere entusiasticamente esaltata, come si addice al clima di una nascente iconolatria, all'essere considerata primitiva, *naïve*, persino *kitsch* con quell'atteggiamento e quegli accenti propri di una fase dell'epoca della riproducibilità tecnica delle immagini profondamente mutata e satura di icone, al punto da inclinarsi verso l'iconoclastia[15]. Ritroviamo questi due opposti atteggiamenti in uno scritto del 1933 di Massimo Bontempelli e in uno del 1938 di Emi-

lio Cecchi. Il primo, che non a caso in quegli anni avversava – d'accordo con Arnheim – l'avvento del sonoro, vedeva con favore la mitologia e l'iconolatria inaugurate da Valentino, quando scriveva: «Io non penso che ci sia da scandalizzarsi del culto appassionato, gentile e dolcemente rimbambito che alcune centinaia di donne di tutto il mondo hanno votato a Rodolfo Valentino, come alcuni millenni fa altre donne hanno creato quello di Narciso, che non valeva certamente più di Valentino. Io lo trovo commovente. È il sentimento e bisogno del mito, che s'arrangia come può. Le anime ingenue cercano di ripopolare il mondo di semidei. C'è più sensitività in questa piccola religione tenue, che in certe religioni di latta quali di tanto in tanto vengon fuori dal luteranesimo anglosassone»[16]. E ancora, a proposito della «piccola tenue religione» inaugurata da Valentino scrive: «l'uomo è l'uomo; non ha rinunciato al vecchio mito di Dio se non quando ha scoperto il mito del Dio-Uomo; l'uomo è il gran mito di se stesso»[17]. A soli cinque anni di distanza appunto, Emilio Cecchi, nel rivedere *The Son of the Sheik*, scopre con predisposizione iconoclastica, il divo passare «trionfalmente, insolentemente, nel fruscio delle sete pacchiane, in un profumo di carta d'Armenia, stucchevole e provinciale»[18].

E tuttavia, ancor oggi, attraverso i film, emana dall'icona di Valentino una sorta di nostalgia per un'immagine e un immaginario dalla potenza simbolica primordiale, forse ormai irrimediabilmente perduta o soffocata dagli attuali eccessi di una visibilità totale e totalizzante, propria di una fase iconoclastica dell'epoca della riproducibilità tecnica dell'immagine. E ci pare sorprendente oltre che particolarmente rilevante il fatto che quest'icona possa dirsi moderna, proprio in quanto vi sussiste una sacralità non solo attribuita al volto, ma all'intero corpo. Ciò sicuramente fa sì che sia proprio Valentino a inaugurare, più di altri suoi contemporanei, una nuova era della cultura sin dal suo primo affacciarsi sulla scena pubblica mondiale, osando immediatamente imporre in maniera persino ardita la propria fisicità – e ciò accade ben prima di quella consacrazione del corpo ch'egli ricerca, attraverso l'esaltazione fotografica, all'indomani della disputa con il giornalista denigratore del «Chicago Tribune» sorta attorno all'espressione «pink powder puff».

Dos Passos, ci pare abbia reso conto, attraverso l'icona di Va-

lentino, di quanto la mistificazione moderna sia stata in grado di rinnovare, attraverso il culto del corpo, la dialettica simbolica propria dell'icona che pone insieme – e *symbállein*, ricordiamo, significa appunto porre insieme[19] – appunto il concreto e l'astratto, il visibile e l'invisibile. Tutti rammentiamo, come mediante la tecnica letteraria del *camera eye*, per l'intera duranta del suo *Tango lento*, lo scrittore faccia danzare l'occhio immaginativo del lettore tra il visibile e l'invisibile dell'icona di Valentino, operando, non a caso, appunto sul corpo: «In quel suo elegante corpo… liquame e frustoli alimentari»; «Quel suo costosamente massaggiato corpo d'attore, dai visceri grigio-verdastri… ecc.»[20]. Il cadavere, corpo ideale per la medicina, si contrappone qui all'idealità propria del corpo cerimoniale cinematografico, appunto quello del divo, immortale e astratto per eccellenza. La demistificazione del mito, la desublimazione dell'incanto delle apparenze fanno il loro corso sul filo del bisturi letterario, in un autentico lavoro di iconoclastia, in quanto l'invisibilità propria dell'icona viene strappata alla sua vaga aura, alla sua idealità sostanziale, alla sua vocazione ad astrarre e viene disposta verso la concretezza bruta e prosaica, assunta con valore di rivelazione. La morte, diceva Pasolini, ha valore epifanico e Dos Passos non a caso muta di segno quella di Valentino, ossia quell'*acmé* di trasfigurazione e di trascendenza proprio di ogni parabola mitologica moderna che coincide con l'atto definitivo di consacrazione dell'uomo a divo; e nel far ciò, mentre scioglie un nodo fondamentale della nuova mitopoiesi di massa, elide anche ogni segreto nel fascino dell'attore, erode ogni mistero latore di sogno o immaginazione. L'invisibile dell'icona-Valentino è in tal modo svelato in quanto coincide con l'immanenza e con la prosa del reperto anatomico; la sua potenza simbolica è fatta equivalere con l'epifania derisoria di una comune patologia, di una ributtante corruzione della carne; con una sorta di eversione e di rivolgimento carnevalesco, il corpo glorioso si tramuta, per dirla con Bachtin, in corpo grottesco.

La mitologia antica, sebbene certo in altro modo rispetto a quella tardo-moderna, ci aveva già avvertiti del potere distruttivo dello sguardo sull'icona con il mito di Orfeo, che guardando Euridice la condanna per sempre agli inferi, e con quello di Narciso, che muore per aver guardato il proprio riflesso.

Ed è appena il caso di ricordare, in inciso, con Didi-Huber-

man[21], che l'immagine non si apre, non si svela, né rivela, se non là dove il desiderio si divide, lungo la sua etimologia latina di *desiderium*, tra il lutto, il *pathos* dell'assenza, da una parte, e il bisogno, il *pathos* della vita, dall'altra.

È stata Miriam Hansen e poi Paola Cristalli e altri[22], a rivelare quanto l'idealità del corpo di Valentino sia sempre stata legata proprio al *desiderio*, sostenendo che lo scandalo di cui il divo si fa portatore va colto innanzitutto nel suo porsi, per primo e consapevolmente, come oggetto dello sguardo, ma tale scandalo, va forse considerato nella portata degli effetti culturali che implica: non è forse l'essersi imposto per primo e prepotentemente come "immagine-di-un-corpo" oltre che "immagine-di-un-volto" ad attribuire *ipso facto* lo *status* di divo all'attore Valentino e quello di icone della cultura moderna all'insieme di quelle stesse "immagini"?

Avvertiamo immediatamente il bisogno di sollevare l'interrogativo circa cosa realmente differenzi lo sguardo attivato dall'icona rispetto a quelli che Ramón Novarro, Antonio Moreno, John Barrymore, John Gilbert o persino Douglas Fairbanks avocano a sé, pur sfruttando il potere simbolico, ma senza ricadere nell'unicità del mito e dell'icona[23]. Occorre allora, a nostro parere, almeno tentare di svelare, pur certo in maniera parziale o persino infinitesimale, cosa nell'immagine di Valentino, la innalzi a icona, quale sia quella paradossale eccedenza invisibile, sempre evocata dal divo, ma mai reificata, né mondanizzata, né svelata. In quanto archetipo del divo, più ancora di Florence Lawrence o altri, egli infatti ci offre il privilegio di cogliere questa sua eccentricità, questa sua autentica *différence*, allo stadio nascente, allo stato puro. In una prospettiva di decostruzione, potremmo richiamare le nozioni formulate da Derrida di «architraccia» e di «supplemento originario» del senso per definire questa *différence*[24] come il valore fondativo che una simile icona assume anche rispetto alle successive, se considerata, come abbiamo detto in apertura, nel contesto di una sorta di archeologia del divismo cinematografico.

In quell'epoca lontana alle origini o quasi del divismo cinematografico, in quell'epoca in cui, come appunto diceva Barthes, «ci si perdeva letteralmente in un'immagine umana come in un filtro» magico, ciò che ci pare emerga con straordinaria eccentricità attraverso Valentino, è il suo potere di rappresentare appunto *attraverso*

il corpo e *tramite* il volto, secondo la terminologia di Barthes stesso, un'«Essenza», concentrando al massimo grado quella forza di astrazione dell'icona e del suo portato simbolico, che via via si diluirà lungo la storia del divismo, producendo, da Audrey Hepburn in poi, il «divo Evento», più mondanizzato, meno assoluto, ecc.[25].

Un'Essenza, dunque, che, proprio in quanto sorge, al nascere stesso della moderna mitologia dell'uomo in immagine, dalla dialettica tra visibile e invisibile, tra concreto e astratto del corpo, con Valentino, produce per la prima volta nel pubblico cinematografico, e forse in Valentino stesso, quel turbamento emotivo misto ad autentica frustrazione intellettuale, che è capace di suscitare ancora oggi l'uomo reale assurto a icona cinematografica – il riferimento implicito, qui, è a quel concetto di «incarnazione dell'astrazione» che Bazin esprimerà a proposito del corpo cinematografico e che intederà come l'«essenza del cinema»[26].

L'icona cinematografica fa avvertire, forse mai come prima, la qualità di «abisso superficiale» dell'immagine: è una pura forma in cui tuttavia ci si sprofonda e ci si perde, poiché spalanca le porte a quell'ignoto, per molti aspetti freudianamente perturbante, proprio della modernità, con tutto il suo portato esplosivo di pensiero precategoriale e primordiale contro cui urtano le ragionevoli certezze culturali dello spettatore sia colto che incolto.

Dà forza a tale urto, poi, l'icona che pone al centro della propria rappresentazione il corpo, in quanto il corpo è, husserlianamente, quell'«apertura originaria» al senso, che è stata identificata da Marcel Mauss come «significato che fluttua» all'interno degli ordini simbolici[27] e da Baudrillard quale *medium* e centro dell'irradiazione semantica attraverso la quale circolano, si orientano, si distribuiscono, indistintamente e con eguale valenza, per diversi ed eterogenei che siano, i significati in una perenne ambivalenza simbolica[28].

Potremmo allora definire il corpo che diviene il soggetto dell'icona come autentico *corpus* di significati.

Certamente Valentino esemplifica tutto ciò per primo e in maniera mirabile: come dicevamo in apertura, corpo glorioso e grottesco, maschile e femminile, esotico e familiare sono, non a caso, i principali binomi di astrazione che coincidono con altrettanti temi della sua poetica – il divo, per essere tale, deve esprimere sempre, a nostro parere, una sua poetica.

E la poetica di Valentino ci pare interamente votata a un'Essenza, per riprendere Barthes, che potremmo definire però dell'Altro, e non solo perché, come hanno dimostrato molti tra i *gender* o i *cultural studies* a lui dedicati, essa disattende gli stereotipi sessuali, di costume ed etnico-culturali, ma soprattutto in quanto è tesa a una continua, ambigua e reversibile dialettica tra l'evidenza e l'invisibilità dei termini delle antinomie che mette in rappresentazione.

Ci pare assai significativo che ciò accada già all'interno di ogni singola interpretazione di Valentino. Lo vediamo, ad esempio, in *The Four Horsemen of the Apocalypse*, dov'è danzatore elegante e rude rissoso; in *The Sheik*, dov'è uno sceicco retrogado ma con fare da parigino colto; in *Blood and Sand*, dove è amante sensibile, persino sottomesso, e allo stesso tempo, anche autoritario e violento, solo per citare alcuni tra i molti casi emblematici che caratterizzano il repertorio di personaggi contraddittori, ambivalenti di questo divo.

Si tratta di una dinamica dei significati capace appunto di rendere il senso sfuggente e indefinibile tanto da poter dar origine a quell'"Essenza dell'Altro da sé" che attiva prepotentemente l'immaginazione del singolo spettatore come l'immaginario collettivo dell'intero pubblico e che muove i processi psicologici della proiezione, prima e più ancora rispetto a quelli di identificazione, dislocandoli perennemente "altrove" e facendo di Valentino appunto sempre qualcosa d'"Altro da sé" già all'interno del singolo personaggio e non solo nel passaggio da un personaggio all'altro.

È qui, forse, in questa particolare morfogenesi e in questa speciale capacità metamorfica che vanno ben oltre la capacità mimetica propria dell'attore, che si realizzano allo stesso tempo sia una *trasfigurazione di secondo grado* che ha valore mitopoietico sia quell'*astrazione di secondo grado*, quell'idealità di un senso vago e indefinito che, a nostro parere, differenzia il divo dall'attore facendone un'icona.

Ma, qui radicata, ci chiediamo, come cresce quest'invisibilità, quest'eccedenza del visibile? Eccoci giunti, allora, ai due punti centrali di questa riflessione sull'icona cinematografica: uno, che ne identifica la natura di pura *apparenza* e, l'altro, che ne costituisce lo strumento di creazione, e cioè l'*artificio*.

È noto, e Foucault l'ha espresso nitidamente, che l'*artificio* – ad esempio, la maschera, il trucco, ecc. – costituisce il mezzo at-

traverso cui il corpo diventa «grande attore utopico», così superando la topìa dell'*hic et nunc* e lo spietato radicamento alla sua concretezza, prosaica, quotidiana e allo stesso tempo traslandosi appunto in un "altrove" e facendo di sé qualcosa d'"Altro"[29].

In ambito cinematografico, più tardi, è Deleuze a riprendere, seppur indirettamente, questa riflessione e a fissarla nel concetto di «corpo cerimoniale cinematografico», inteso non solo come uno dei possibili "Altro" rispetto al «corpo quotidiano» offerto dall'*artificio* della tecnica, della tecnologia e delle convenzioni peculiari del cinema; ma concepito anche come strumento per accedere a quella dimensione immaginativa e immaginaria offerta dallo spettacolo delle pure forme e dell'*apparenza*[30].

Rifacendoci a Foucault, potremmo allora innanzitutto tentare di individuare nel *maquillage* di Valentino – su cui ad esempio si sofferma Ronald Gregg per via della sua anticonvenzionalità – uno degli *artifici* del «corpo cerimoniale» di Valentino e, riprendendo *L'elogio del trucco* di Baudelaire, potremmo sostenere ch'esso innalza l'*apparenza* visibile verso un'«unità astratta che avvicina l'essere umano a un essere divino e superiore»[31], ma ciò non ci è sufficiente per poter chiamare in causa quell'eccedenza di secondo grado propria dell'icona.

E nemmeno possiamo attribuire agli elementi di eccentricità e anticonvenzionalità del «corpo cerimoniale cinematografico» un valore assoluto, altrimenti dovremmo indicare nell'esotismo un po' *kitsch* dell'abbigliamento di Valentino, tante volte criticato, quell'*artificio* che attribuisce all'*apparenza* lo *status* di icona e non, come invece è, lo strumento di una trasfigurazione di primo grado, fondata sull'evidenza stereotipata e sull'enfasi ridondante.

Crediamo, piuttosto, che almeno uno dei principali aspetti del «corpo cerimoniale» di Valentino, capaci di farne un'icona, possa essere identificato – oltre che con la microfisionomia e la micromimica del volto palesata dai primi piani e a cui altri studi sono dedicati – con il particolare movimento del suo gesto, che deriva dalla danza e che lo qualifica, secondo noi, come *gesto danzante*.

Ci pare che il *gesto danzante* possa emblematicamente simboleggiare quell'aura dionisiaca e tragica in Valentino capace di sedurre generazioni di spettatori in tutto il mondo. E ci sembra pure che la nozione di *gesto danzante*, che riconduciamo alle danze

dei coreuti, ai riti dionisiaci e alla nascita della tragedia e dello spettacolo di cui ha scritto Nietzsche[32], possa altrettanto emblematicamente simboleggiare la nascita di una nuova forma di spettacolo com'è appunto il cinema e, con esso, l'avvio di una nuova era della storia della cultura. Non solo, ma il *gesto danzante* emblematicamente simboleggia la nascita di un nuovo culto, quello del divo, proprio in quanto esso vive della vaghezza e dell'indeterminazione del senso propria delle origini: se, come ha detto Carlo Sini, il gesto originario, e perciò anche quello dionisiaco, non si pone in quanto risposta ma come domanda, il *gesto danzante* può essere uno tra i molti interrogativi freudianamente perturbanti posti da un nuovo «corpo cerimoniale», quello che sorge con l'epoca della riproducibilità tecnica delle immagini in movimento.

Il «corpo cerimoniale cinematografico», come noto, istituisce immediatamente inedite convenzioni gestuali – anche per il «corpo quotidiano» – e recitative che, per via della ripresa ravvicinata e del montaggio, si incentrano su una drammaturgia non più fondata soltanto sull'intera azione, come a teatro, ma anche e soprattutto sul singolo movimento che la compone. Acquistano in tal modo straordinaria importanza quegli ambiti dello spettacolo lacui drammaturgia si fonda principalmente sul movimento come il circo, la danza, l'atletismo ginnico, sia nel contesto della prassi recitativa – Chaplin, Keaton, Douglas Fairbanks, ecc. – sia in quello della teoria della recitazione filmica – la FEKS e le altre avanguardie, Ejzenštejn, ecc.[33].

L'appello di Anton Giulio Bragaglia[34] rivolto agli aspiranti attori di cinema italiani affinché addestrassero il movimento del proprio corpo con la danza, così seguendo l'esempio di Valentino giunge, nel 1928, alquanto tardivo rispetto a un panorama artistico internazionale nel quale, già dagli anni Dieci e Venti, si diffonde, soprattutto a partire dalla Russia, quella «cultura motoria» improntata alla teoria e alla prassi della danza di Isadora Duncan, Foregger, Golejzovkij, Volkonskij, Gastev e molti altri[35] e destinata a divenire fondamento, più in generale, per ogni forma di spettacolo, dal teatro di Appia a quello di Mejerchol'd e di molte delle avanguardie teatrali europee, dalla pantomima di Decroux al circo sino alla molteplicità di *variété* parigini che vedono protagonista tra tutti Josephine Backer o alle svariate tipologie di *show* a Broadway.

La danza costituì per Valentino il potente strumento dell'utopia del corpo e del suo "Altrove"; fu l'*artificio* attraverso cui poter accedere a quella «cerimonialità» indispensabile per la trasfigurazione imposta dallo spettacolo e dall'immagine e per forgiare e via via plasmare quell'*apparenza*, quell'"Altro da sé" proprio dell'icona.

«Ingentilita la linea della mia figura e acquistata la signorilità del tratto, danzai», recita, non a caso Valentino, in uno dei molti testi che furono fatti figurare come autobiografici[36]. Come noto, la danza punteggia la formazione artistica di questo divo dai tempi pugliesi dei «walzer tarantini» a quelli del suo soggiorno a Parigi sino all'approdo statunitense, dapprima, come danzatore a pagamento nei *dancing* di New York, poi, come aspirante professionista a Broadway e, infine, come allievo, seppur in maniera del tutto estemporanea, di uno dei più grandi ballerini di tutti i tempi, il russo Vaclav Formič Nijinskij[37]. È certo risaputo, inoltre, che Valentino inizia a ricoprire un *leading* o *starring role* subito legato alla celebre scena del tango in *The Four Horsemen of the Apocalypse* e destinato a proseguire, per così dire, a passo di danza da un film all'altro – e pensiamo, in particolare, alle forme ritmiche del movimento di cui Bragaglia parla a proposito di *All Night*, al minuetto di *Monsieur Beaucaire* o al ruolo di finto insegnante di danza in *The Eagle*.

Ci pare perciò quasi superfluo qui ricordare che, come fu notato tra i primi da Bragaglia, si devono certamente al «talento coreografico» di danzatore proprio di Valentino la «grazia femminea e l'eleganza maschia» che costituiscono quel tratto di ambiguità distintiva e peculiare del suo stile recitativo. Come altrettanto superfluo ci sembra richiamare alla memoria come quella signorilità, a tratti compita a tratti disinvolta, caratteristica del movimento di Valentino e derivante principalmente dalla danza, sia stata uno di quegli elementi recitativi che hanno acceso il dibattito sulla mascolinità del divo, come ha rilevato tra gli altri Gaylyn Studlar[38]. Quasi inutile, infine, rammentare quanto tutto ciò si leghi alla sensualità e all'erotismo da sempre simboleggiati da ogni forma di danza e, di conseguenza, anche da uno stile di recitazione, come quello di Valentino, la cui gestualità è debitoria della danza.

Ci pare che proprio questa forma del suo stile recitativo, prima ancora dei contenuti delle scene e delle azioni da lui recitate, ab-

biano decretato, nel tempo, quelle definizioni del divo sorte attorno a una terminologia assai contraddittoria: da un lato, *latin lover* che, come sostiene Fred Gardaphe afferma attraverso la danza la propria mascolinità; dall'altro lato, «femminilizzazione» o quella nozione di «recitazione *camp*» derivata dagli scritti di Susan Sontag[39]. Non è un caso, infatti, che Miriam Hansen, a proposito di Valentino, abbia usato espressioni come «ambiguità sessuale» e abbia scritto di «qualità che non ne facevano un uomo mancato, ma un diverso tipo di uomo. […] Una forma alternativa d'identità maschile»[40]. E non è nemmeno un caso, certo, ch'ella abbia anche usato una formula come «etnicità erotica», capace di render conto, tra l'altro, di quella interpretazione che immediatamente si diffuse negli Stati Uniti e che valutò la "movenza danzante" di Valentino come indice del suo orientamento sessuale piuttosto che non dell'«habitus» comportamentale latino e dell'intera gamma delle sue caratteristiche manifestazioni dinamiche intrise di qualità in parte estranee alla corporeità anglosassone o nordamericana[41]. In entrambi i casi, si tratta dell'affermarsi, tramite Valentino, di una corporeità che difficilmente avrebbe potuto trovare riscontro nella concretezza di manifestazioni comportamentali comuni poste al di fuori della sala cinematografica e che più facilmente poteva fluttuare e fiorire nella dimensione dell'immaginario collettivo o dell'immaginazione individuale, al livello, cioè della pura astrazione dove avrebbero trovato posto una certa idea di esotismo e di trasgressione e un ideale di mascolinità totalmente inedito.

Certo, considerando il movimento o il gesto corporeo di Valentino, a partire dalla prospettiva offerta dai *gender* o *cultural studies*, si può già intuire quanto esso sia suscettibile di dar origine a quella fantasmagoria di significati contraddittori e sfuggenti di cui parlavamo in apertura di questo lavoro come di una delle *conditio sine qua non* della creazione dell'icona. In effetti, le difficoltà incontrate dal pubblico – statunitense e non, colto e non – dinanzi a Valentino nell'interpretare la trasfigurazione forte delle forme tipica del "gesto danzante" e nel definire o anche solo nell'individuare la natura e la sostanza del loro senso, ci dicono già di un potere di astrazione di secondo grado che domina l'*apparenza* del suo «corpo cerimoniale» e ci parlano già anche di un *artificio* recitativo assai complesso ed elaborato.

Vale la pena allora di svolgere un'analisi di drammaturgia della recitazione specificatamente mirata al *gesto danzante* di Valentino e orientata a coglierne il potenziale di astrazione.

Come sappiamo, la danza non solo garantisce all'attore di cinema un autocontrollo microscopico dell'ampiezza e della linea, della velocità e della durata del gesto, ossia dello spazio-tempo del suo moto, appunto così fondamentali nella definizione del «corpo cerimoniale cinematografico»; ma soprattutto al divo assicura un potenziale di astrazione che, in quanto non ascrivibile alle convenzioni recitative né dei gesti simbolici né di quelli descrittivi e in quanto perciò scevro dall'urgenza comunicativa, si configura, dal punto di vista del senso, come vero supplemento, capace di attribuire alla mimica quell'indefinibilità aleatoria propria dell'icona.

Il *gesto danzante* ci pare possa quindi essere definito come autentica eccedenza del «corpo cerimoniale»: come l'icona si differenzia dall'immagine per la sua eccedenza, così la danza del gesto costituisce un'eccedenza rispetto alle convenzioni recitative della corporeità nei diversi contesti spettacolari di quegli anni. E se l'immagine aveva istituzionalizzato i canoni del «corpo cerimoniale cinematografico» fissandone la recitazione entro certi limiti, ecco la danza intervenire immediatamente nel gesto quasi ad aprire quei varchi, quelle eccedenze che portano il cerimoniale fuori dall'immagine verso l'immaginale e lo conducono di conseguenza fuori anche dal senso appena consolidato attraverso le nuovissime convenzioni rappresentative e drammaturgiche. Ecco allora attuarsi uno spostamento di piano, un'autentica traslazione verso l'astrazione di secondo grado dell'icona.

A partire dalla riflessione di Arnheim sulla recitazione cinematografica[42], sappiamo quanto l'espressività del gesto dell'attore cinematografico dipenda dalla variabile temporale; in Valentino, l'espressività del gesto danzante sembra, a volte, attestarsi proprio sulle variazioni repentine del tango tra la rapida fulmineità e la stasi, ma, più spesso, pare insistere sulla costanza della lentezza, con tutto il portato poetico di solennità e di maestosità, ma anche di delicatezza e di languidezza che ne consegue e che trasla l'interpretazione dello spettatore su un piano astratto e ideale, molto più di quanto non faccia una trasfigurazione di primo grado.

Lo si può rilevare in momenti che assumono davvero valore

e funzione mitopoietici; momenti nei quali l'icona di Valentino si è storicamente fissata nell'immaginazione individuale come nell'immaginario collettivo: sono, non a caso autentici cerimoniali, quelli del corteggiamento.

Nei rituali di corteggiamento, Valentino sovverte l'ordine e lo statuto della cerimonia, non solo perché, com'è stato giustamente detto, baci il palmo invece che il dorso della mano dell'amata; ma perché vi introduce significati trasversali o persino inediti rispetto alle categorie dell'identità sessuale o etnico-culturale, giocando anche in questo caso con la reversibilità e con l'ambiguità, ossia con un attraversamento continuo e spaesante di ruoli, stereotipi, categorie che, a nostro parere, si realizza appunto grazie all'artificio del *gesto danzante*.

Un artificio stilistico, quello del *gesto danzante*, che ammanta il rituale di seduzione non solo d'intensa sensualità, ma di un simbolismo erotico esplicito il quale sembra costantemente trasgredire sia le norme del costume sociale sia i *cliché* del cinema dell'epoca.

Ne abbiamo testimonianza a partire da *The Four Horsmen of the Apocalypse* quando Julio si trova con Marguerite (Alice Terry) nel parco della clinica dov'è ricoverato il marito di lei e la sua supplica d'amore si esprime in maniera vagamente femminea attraverso una gestualità abbandonata e languida, dove la carezza diviene l'artificio di un movimento sinuoso e lento, reso impalpabile con l'utilizzo inusuale del dorso della mano.

In *The Sheik*, poi, diversi sono i momenti in cui il personaggio di Ahmed viene caratterizzato da un fascino esotico ma al contempo raffinato col ricorso a una *gestualità danzante* modulata su una variazione dei tempi adatta a simboleggiare, attraverso la rapidità, l'istintività e l'impulsività, a volte persino la violenza propria di una figura stereotipata di selvaggio e primitivo, oppure, mediante la lentezza, l'aristocratica signorilità e il garbo raffinato dell'educazione parigina ricevuta dall'uomo. Ciò appare evidente, ad esempio, quando Ahmed convince Diana (Agnes Ayers) a non fuggire da lui con gesti suadenti; oppure quando, nel vederla piangere, intraprende una sorta di danza gestuale consolatrice. Ma è soprattutto il simbolismo erotico del baciamano che s'impone per il moto lento e persino sospeso che estenua il desiderio e la passione sottesi al *gesto danzante* con cui viene compiuto.

In *Beyond the Rocks*, come noto, il baciamano diviene elemento centrale in grado di esprimere una forte carica di sensualità non solo per l'estenuazione dei tempi ma soprattutto per l'anticonformismo trasgressivo che ne caratterizza l'esecuzione. Come noto, su suggerimento di Elinor Glyn, la scrittrice del romanzo da cui è tratto il film, Valentino sovverte provocatoriamente e provocantemente le regole del rituale di corteggiamento e bacia il palmo anziché il dorso della mano di Gloria Swanson, con evidente simbolismo erotico.

Anche in *Camille* troviamo un simbolismo sessuale alquanto esplicito espresso, questa volta, in particolar modo con il controllo dei tempi e dell'intensità di un gesto che, appunto nel danzare, pare seguire precisamente il *crescendo* di una melodia. Accade quando, dopo la festa a casa di Camille, Armand, dapprima, le sfiora appena il dorso della mano in punta di dita e, poi, la accarezza lentamente sino a coprirla con la propria per intero e in maniera impetuosa.

Blood and Sand segna, poi, a nostro avviso, un punto di svolta nella recitazione di Valentino in virtù del quale il *gesto danzante* viene trasposto dal rituale di corteggiamento comunemente inteso a situazioni, anche collettive, in cui l'atto seduttivo viene posto su un piano simbolico più elevato. Lo si nota nelle scene adiacenti a quelle celebri della corrida, in cui Juan, dalla lontananza della pista terrigna, intraprende con Doña Sol seduta in tribuna uno scambio di gesti oltre che di sguardi dall'andamento alterno, ovvero un'autentica danza che si disputa a distanza proprio in virtù della gestualità.

In *Monsieur Beaucaire* questa significativa traslazione dei rituali di corteggiamento si attua non solo e non tanto durante la scena d'amore legata al celebre duello, quanto durante le scene delle danze di corte e in particolare quando il duca di Chartres è protagonista di uno screzio con un rivale che impone a Valentino un complesso contrappunto di registri espressivi, e perciò pure di tempi del gesto, sicuramente degno di nota in quanto indice di un'evoluzione e di affinamento dello stile recitativo.

Se ne ha conferma in *The Eagle*, dove, come rileva Maria Paola Pierini, il contrappunto mimico, anche nelle scene d'amore, si fa spiccato e, mentre apre la strada a un registro brillante, segna pure

la progressiva affermazione di uno stile recitativo mimetico-naturalistico e perciò di una poetica più forte del divo, caratterizzata da ciò che già Simmel definì a proposito dell'attore di teatro, nei termini del «realismo soggettivo»[43].

Così, da un'interpretazione all'altra, prende via via forma e si evolve un'esclusiva melodia del movimento corporeo, un vero e proprio tema dinamico gestuale, quasi soggetto alla precisione dei termini musicali e tale da assegnare allo stile di recitazione del divo quel carattere di unicità che gli è proprio.

Nel complesso, tuttavia, il *gesto danzante* costituisce un artificio stilistico che impone non solo un preciso controllo del tempo cinetico del gesto, ma anche della linea e dell'ampiezza del movimento capace di disegnare, nella dimensione dello spazio, composite e pur armoniche sinuosità, placide curve, con tocco lieve e delicato, con percorsi dinamici inconsueti per il «corpo cerimoniale cinematografico» dell'epoca, poiché di ascendenza non tanto teatrale quanto piuttosto pittorica.

Il *gesto danzante* di Valentino ci sembra infatti che rechi, seppur alquanto involontariamente, influenze ed evocazioni dell'iconografia preraffaellita, eclettica e *déco* di quegli anni, del tutto in linea col gusto e l'estetica ai quali, secondo Valerio Terraroli, s'ispirano i creatori delle scenografie e dei costumi dei film del divo.

Ne risulta uno stile di recitazione il quale, nel rifiuto della disarmonia propria dell'estetica tardo-moderna, è piuttosto improntato ai principi e ai valori di un'estetica pre-moderna come quelli dell'armonia, del sublime, dell'ascesa in universi ideali. Ciò costituisce a nostro parere non solo il tratto di originalità dello stile recitativo di Valentino nel contesto del panorama hollywoodiano di allora – che oltretutto nobilita il divo con il retaggio secolare della cultura europea –, ma anche, ancora una volta, quella traslazione verso una sorta di idealità che è appunto peculiare dell'astrazione di secondo grado propria dell'icona.

Forse, proprio sofisticando l'*apparenza* del «corpo cerimoniale» con simili *artifici*, Valentino è assurto allo *status* di icona di una cultura la quale, sin dalla sua alba, pare situarsi in territori ignoti, disorientanti, dove la dialettica degli opposti – e non solo quella di trascendenza e immanenza, concreto e astratto, transitorio ed eterno… – si estenua fin quasi oltre la soglia del perturbante.

Note

[1] Herbert Howe, *A Confession*, in «Photoplay», novembre 1925, tr. it. *Valentino descritto da sé stesso*, in «Corriere d'America», 26 agosto 1926 e altre riviste e ora in AA.VV., (a cura di S. Alovisio, G. Carluccio), *Intorno a Rodolfo Valentino. Materiali italiani 1923-1933*, Kaplan, Torino 2009, p. 226.

[2] Cfr. quarta di copertina di AA.VV., (a cura di S. Alovisio, G. Carluccio), *Intorno a Rodolfo Valentino*, op. cit.

[3] Cfr. R. Dyer, *Star*, Kaplan, Torino 2003; R. Dyer, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, MacMillan, Londra 1987, in part. p. IX.

[4] Sul tema dell'icona, per la prospettiva qui adottata, cfr., tra gli altri: E Sendler, *L'icone, image de l'invisible*, Desclée de Brouwer, Paris 1981; M. Donadeo, *Le icone. Immagini dell'invisibile*, Morcelliana, Brescia 1990; M Barasch, *Icon. Studies in the History of an Idea*, New York University Press, New York-London 1992; G. Didi-Huberman (1992), *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Fazi, Roma 2008; R. Debray (1994), *Vita e morte delle immagini. Una storia dello sguardo in Occidente*, Castoro, Milano 1999; AA.VV., (a cura di L. Russo), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1997; A. Emo, *Supremazia e maledizione*, Raffaello Cortina, Milano 1998; E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano 2001.

[5] Mi riferisco, in particolare, alla prospettiva di antropologia sociologica o «generativa» utilizzata da Morin a proposito del ruolo assunto dall'immaginario nel fenomeno cinematografico tanto nel volume del '56 E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, op. cit. quanto, naturalmente, nel libro dell'anno successivo E. Morin, *I divi*, op. cit.

[6] Il riferimento implicito, naturalmente, è al noto scritto G. Debord, *La società dello spettacolo*, op. cit.

[7] La parola simbolo, come noto, gode di significati e usi molteplici, anche nel solo ambito filosofico, come è esposto, ad esempio, in A.N. Withehead, *Simbolismo*, Raffaello Cortina, Milano 1998. Il mio riferimento è, in particolare, al significato etimologico del greco symbállein, che esprime l'atto del porre insieme e che, nel rimandare a quell'antico segno riconoscimento formato da due metà di un oggetto spezzato, illustra bene il valore di "mediazione" nel quale nonostante ciò, anche quando si effettua il riconoscimento, viene mantenuto lo scarto incolmabile, la "differenza" tra le due parti. Circa il senso nel quale qui si intende il simbolismo in rapporto all'immagine, rimando almeno a J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit. e a E. Franzini, *I simboli e l'invisibile*, Il Saggiatore, Milano 2008.

[8] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op. cit., p. 25.

[9] Ibid., p. 49.

[10] Ibid., p. 28. Corsivo nostro.

[11] Cfr. per le considerazioni qui sviluppate, tra i molti testi a cui far riferimento, almeno J. Aumont, *Du visage au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris 1992.

[12] S. Alovisio, G. Carluccio, *Introduzione*, in AA.VV., (a cura di S. Alovisio, G. Carluccio), *Intorno a Rodolfo Valentino*, op. cit., p. 7.

[13] R. Barthes, *Miti d'oggi*, op. cit., p. 63.

[14] Ibidem.

[15] I termini iconolatria e iconoclastia sono qui riferiti non solo all'ambito divistico, ma più in generale, all'immagine moderna e contemporanea tecnologicamente prodotta e riprodotta. Questo utilizzo dei due termini è stato proposto, tra gli altri, da Jean Baudrillard. Cfr. J. Baudrillard, *Illusion, désillusion esthétiques*, op. cit.

[16] M. Bontempelli, *Narciso nostro,* giugno 1933, in Id. *Avventura novecentesca*, Vallecchi, Firenze 1974, p. 185; ora in I. Fabri, C. Simonigh, L. Termine, *Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga, Bontempelli, Pirandello*, Testo & Immagine, Torino 1997, pp. 185, 186.

[17] M. Bontempelli, *Del mito,* agosto 1933, in AA.VV., *Il cinema e la vergogna*, op. cit., p. 185.

[18] E. Cecchi, *Valentino 1938*, in «Sequenze», anno II, nn. 10-11 giugno-luglio 1950, numero monografico *Il divismo*, a cura di F. Montesanti, p. 56.

[19] Cfr. la nota 7.

[20] J. Dos Passos, *Tango lento*, in Id., *Un mucchio di quattrini*, (trad. Cesare Pavese), Mondadori, Milano 1938, p. 184.

[21] Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

[22] Cfr. M. Hansen, *Babele e Babilonia*, Kaplan, Torino 2007; M. Hansen, *Maschio divo. Ambiguità sessuale, etnicità erotica: Valentino e le spettatrici*, in AA.VV., a cura di P. Cristalli, *Valentino. Lo schermo della passione*, Transeuropa, Ancona 1996.

[23] Circa il divismo e la sua nascita con particolare riferimento all'insieme di elementi sociali, economici, culturali, antropologici, ecc. che lo caratterizzano rimando solo ad alcuni dei riferimenti bibliografici possibili e che mi paiono, in questo contesto, tra i più pertinenti: J. Staiger, *Seeing Stars*, in «The Velvet Light Trap», XX, estate 1983; R. De Cordova, *The Emergence co the Star System in America*, in «Wide Angle», VI, n. 4 1985; Id., *Pictur Personalities: The Emergence of the Star System in America*, Urbana 1990; E. Boswer, *The Transformation of Cinema*, Los Angeles 1990; B. McArthur, *Actors and American Culture, 1880-1920*, Temple University Press, Philadelphia 1984; G. Aristarco, *Il mito dell'attore. Come l'industria della star produce il sex symbol*, Dedalo, Bari 1983; Campari, *Miti e stelle del cinema*, Laterza, Bari 1985; D. Tomasi, *Cinema e racconto. Il personaggio*, Loescher, Torino 1988; G. Fofi, *Più stelle che in cielo*, Ed. e/o, Roma 1995; F. Pitassio, *Attore/Divo*, Castoro, Milano 2003; J. Nacache, *L'acteur du cinéma*, Colin, Paris 2004; C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 2007.

[24] Cfr. J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Ed. de Minuit, Paris 1972, in part. pp. 75-77.

[25] R. Barthes, *Miti d'oggi*, op. cit., p. 63.

[26] «Arte dello spettacolo, iperbole dell'incarnazione per la mostruosa prossimità fisica dell'immagine, il cinema – la sua grandezza, la manifestazione più vistosa della sua essenza – è l'astrazione *attraverso* l'incarnazione». A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, op. cit., p. 259.

[27] Cfr. M. Mauss, *Teoria generale della magia*, op. cit., pp. 385-409.

[28] Cfr. J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit., cfr. in part. il cap. *Il corpo o il carnaio di segni*, pp. 113-136.

[29] Cfr. M. Foucault, *Il corpo, luogo dell'utopia*, Nottetempo, Roma 2008.

[30] Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, pp. 210 e sgg.

[31] C. Baudelaire, *Opere*, Mondadori, Milano 1996.

[32] Cfr. F.W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in *Opere*, Adelphi, Milano 1973, vol. III.

[33] A proposito del mutamento radicale nella nozione di drammaturgia, e non solo in quella recitativa, intercorso nell'ambito dello spettacolo con l'avvento del cinema mi permetto di rimandare il lettore ad alcuni miei lavori precedenti: C. Simonigh, *Lo spettacolo nelle teorie del cinema*, in L. Termine, C. Simonigh, *Lo spettacolo cinematografico. Teorie ed estetica*, op. cit., pp. 5-177; e C. Simonigh, *Il cinema, il corpo e l'anima*, op. cit., cfr. in part. il cap. *La quarta dimensione recitativa*.

[34] Cfr. A. G. Bragaglia, *Rodolfo Valentino Maître à danser*, in «L'Ambrosiano», Milano, 6 gennaio 1928, poi in «La Rivista Cinematografica», Torino, a. IX, n. 2, 30 gennaio 1928 e ora in AA.VV., (a cura di S. Alovisio, G. Carluccio), *Intorno a Rodolfo Valentino*, op. cit., pp. 273-275.

[35] Su questo argomento mi limito a segnalare AA. VV., a cura di N. Misler, *In principio era il corpo… L'Arte del Movimento a Mosca negli anni '20*, Electa, Milano 1999.

[36] Rodolfo Valentino, Herbert Howe, *The Story of my Life*, in «Photoplay», febbario-aprile 1923, ora in AA.VV., (a cura di S. Alovisio, G. Carluccio), *Intorno a Rodolfo Valentino*, op. cit., p. 39.

[37] A tale proposito cfr. il capitolo *Tra Central Park e Broadway*, in AA.VV., (a cura di S. Alovisio, G. Carluccio), *Intorno a Rodolfo Valentino*, op. cit., pp. 48-62.

[38] Cfr. G. Studlar, *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in The Jazz Age*, Columbia University Press, New York 1996.

[39] Cfr. S. Sontag, *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967.

[40] M. Hansen, *Maschio divo.. Ambiguità sessuale, etnicità erotica: Valentino e le spettatrici*, in AA.VV., a cura di P. Cristalli, *Valentino. Lo schermo della passione*, op. cit., p. 74.

[41] Sulla nozione di «habitus» corporeo cfr. M. Mauss, *Teoria generale della magia*, op. cit., p. 397.

[42] Cfr. R. Arnheim, *Film come arte*, Feltrinelli, Milano 1983.

[43] «Si scopre così l'importanza del particolare fenomeno per il quale l'attore, come si dice, "interpreta se stesso". La sua stessa natura, il suo stesso temperamento aspirano a vivere questo realismo soggettivo». G. Simmel, *Filosofia dell'attore*, ETS, Pisa 1998, p. 30.

Nota bibliografica

I capitoli compresi nella seconda parte di questo volume costituiscono singole fasi di una ricerca che è stata condotta nel tempo e che via via ha trovato la possibilità di esprimersi in convegni o essere accolta in libri e riviste diversi, anche se in versioni in parte differenti rispetto a quelle qui presentate. Mi corre così l'obbligo di segnalare queste diverse provenienze e precedenti versioni. Il capitolo *Dallo spettacolo-immagine all'immagine-spettacolo* costituisce lo sviluppo della relazione tenuta al Convegno internazionale di studi interdisciplinari *Complessità e strategie della conoscenza* su e con Edgar Morin, organizzato dal Centro Studi di Filosofia della Complessità dell'Università di Messina "Edgar Morin" il 26 e 27 marzo 2009. Il capitolo *La dialettica tra verità e apparenza nell'immagine-spettacolo* è il frutto della rielaborazione e dell'ampliamento di un saggio pubblicato nel volume AA.VV., *La ricerca della verità* (a cura di P. de Gennaro), Trauben, Torino 2010. Il capitolo *Intorno a memoria storica e immaginario cinematografico* rappresenta lo sviluppo della relazione dal titolo *L'immagine elide la memoria?* tenuta al Convengo nazionale *Post-testualità. Percorsi tra cinema e media* organizzato da Giulia Carluccio e Federica Villa presso l'Università degli Studi di Torino il 2 e 3 dicembre 2009. Il capitolo *Rodolfo Valentino, un'icona della cultura tardo-moderna* costituisce lo sviluppo della relazione dal titolo *Valentino, il corpo cerimoniale cinematografico* tenuta al Convegno internazionale *Rodolfo Valentino. La seduzione del mito* organizzato da Silvio Alovisio e Giulia Carluccio presso l'Università degli Studi di Torino dal 24 al 27 febbraio 2009.

Ringraziamenti

Ringrazio Gianni Vattimo ed Elio Grazioli per la lettura della prima parte del libro.

Intendo ringraziare anche coloro che nel tempo mi hanno permesso di verificare attraverso convegni, collaborazioni a riviste o volumi collettanei, alcune parti della ricerca che ha dato origine a questo libro e, in particolare, Gian Paolo Caprettini, Giulia Carluccio, Federica Villa, Silvio Alovisio, Giaime Alonge, Giuseppe Gembillo. Grazie anche a Franco Prono per le costanti sollecitazioni e suggestioni offerte.

Un ringraziamento infine va a Francesco Casetti per le preziose parole di incoraggiamento.