



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

IL FALSO

a cura di Eleonora Caccia

novembre 2017

FRANCESCO RESTUCCIA

Le immagini al potere: Flusser e il falso di Timișoara

“Carri armati sulla folla in Romania. A Timișoara è stata una strage: sparavano anche dagli elicotteri” (Corriere, 20 dicembre 1989). La notizia di manifestazioni contro il governo del dittatore Ceaușescu, represses dalla polizia tra il 16 e il 17 dicembre 1989, si sparge rapidamente in tutto il mondo. Il 21 dicembre gli scontri si spostano nella capitale. Ceaușescu sta tenendo un discorso dal balcone, in diretta TV, quando dal fondo della piazza arrivano urla di protesta. L'operatore della televisione di regime esita: da un lato lo sguardo del dittatore che tradisce imbarazzo e preoccupazione, dall'altro la piazza in fermento. L'immagine trema: la regia sospende la trasmissione. A casa milioni di rumeni capiscono che qualcosa sta accadendo. Il 22 dicembre Nicolae Ceaușescu e sua moglie Elena fuggono da Bucarest in elicottero: i rivoluzionari entrano nei principali centri di potere, tra cui la sede della televisione.

Lo stesso giorno le agenzie stampa ungherese, jugoslava e della Germania dell'est parlano di fosse comuni scoperte a Timișoara e diffondono le prime foto: “Si aprono le frontiere, ma nelle fosse comuni giacciono 4700 vittime della repressione” (Corriere, 23 dicembre 1989). L'indignazione e la rabbia accompagnano la notizia, scatenando una caccia ai membri della polizia politica rumena, la Securitate. Il 25 dicembre i coniugi Ceaușescu, catturati in un villaggio del nord della Romania, sono processati e giustiziati. Il processo è trasmesso in diretta: il Paese intero si ferma a guardare quelle immagini.

Una foto, tra le tante: corpi distesi in fila, alcuni aperti e ricuciti. Un neonato poggiato sul ventre di una donna. L'inquadratura, stretta sui cadaveri, permette di vedere solo una quindicina di morti, alludendo alle altre migliaia fuori campo. Al di là dell'orrore di quei corpi dilaniati e decomposti, che lasciano pensare a terribili torture, è il rapporto tra quella madre e sua figlia a toccare di più, trasformando quella foto nell'icona della sofferenza di un popolo.

Vinta la resistenza degli ultimi difensori del regime, comincia il processo di pacificazione e insieme le prime indagini su quanto accaduto. Nessuna traccia di fosse comuni: nel marzo del 1990 gli studenti della facoltà di meccanica di Timișoara organizzano una ricerca porta a porta: ne emerge un bilancio di 147 morti e 334 feriti, da entrambe le parti, ben lontano dai 4632 morti di cui si è parlato all'inizio. Il 4 aprile esce un'inchiesta di *Libération* (che, come gran parte dei media occidentali, il 23 dicembre aveva riportato la falsa notizia del massacro). Ne emerge che i cadaveri mostrati nelle immagini diffuse non hanno niente a che fare con la repressione: si tratta di morti per cause naturali, dissotterrati dal cimitero dei poveri di Timișoara. In particolare la donna e il neonato non hanno alcun legame di parentela: "un uomo ha adagiato, per pudore, il corpo di un neonato su quello di una donna per non posarlo per terra" (*Libération*, 4/4/90: 8, traduzione mia).

Dopo soli tre giorni dall'inchiesta di *Libération*, a Budapest, il 7 aprile 1990, si tiene uno dei primi convegni sul tema: "The media are with us: the role of television in the Romanian revolution". Tra i partecipanti è presente il teorico dei media, e in particolar modo della fotografia, Vilém Flusser. Nei mesi a seguire innumerevoli sono stati i convegni e gli articoli dedicati ai fatti di Timișoara, su cui hanno scritto autori come Baudrillard, Daney, Kittler e Virilio. Ma la riflessione che Flusser sviluppa principalmente in due saggi, *Il politico nell'epoca delle immagini tecniche* (2004: 140-148) e in *Il potere dell'immagine [Die Macht des Bildes]* (1990), è tra tutte quella dalla portata più ampia, risultando attuale ancora oggi.

Cos'hanno quindi di vero quelle immagini? Sono fotografie non ritoccate, che mostrano veri cadaveri, nonostante siano state usate per denunciare un massacro che non è avvenuto – o meglio, che non è avvenuto nelle dimensioni di cui si era parlato all'inizio. Ma soprattutto sono immagini che hanno avuto effetti reali, scatenando la fase più acuta della rivoluzione e muovendo l'opinione pubblica.

A partire dalla questione dello statuto dell'immagine fotografica (in che senso una fotografia può essere falsa?) Flusser ci porta a riflettere sul potere delle immagini e su come questo potere metta in crisi il concetto di documento, riuscendo tuttavia a offrirci un'indicazione su come intervenire in un simile momento di crisi della rappresentazione.

Il realismo fotografico

Da quando è stata inventata, prima ancora che esistesse una teoria ad attestare questa sua capacità, la fotografia è stata usata per documentare. Le foto "fissavano alcuni aspetti di tali eventi perché fossero disponibili per futuri controlli" (Flusser 2004: 140). In seguito tantissimo è stato scritto sul realismo fotografico come aspetto specifico che distinguerebbe radicalmente la fotografia dalle forme tradizionali di rappresentazione visiva, ma prima di ogni teoria è stata una pratica diffusa a dare credito a questo punto di vista: la foto di un crimine è accettata come prova in tribunale molto più facilmente di un disegno, così come un dipinto del signor X con l'amante potrebbe difficilmente essere usato per ricattarlo (Walton 1984: 246-7).

William Henry Fox Talbot, inventore della calotipia, è stato tra i primi a inaugurare una concezione della fotografia secondo cui è la realtà stessa a produrre le immagini fotografiche attraverso il veicolo dell'apparecchio. In *The pencil of nature* Talbot dichiara l'abbazia di Lacock nel Wiltshire il primo edificio "ad aver mai disegna-

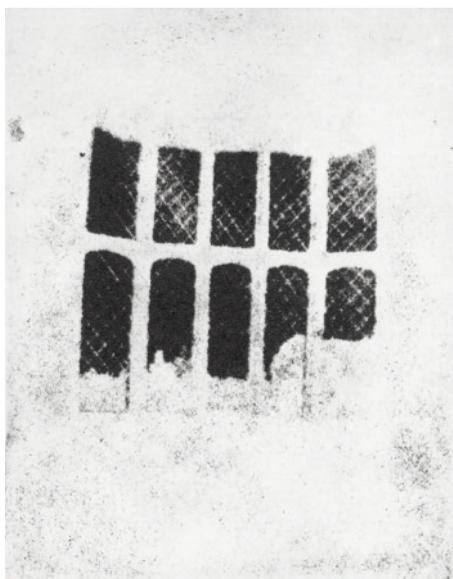


Fig. 1
Finestra dell'abbazia di Lacock, negativo (W. H. F. Talbot, agosto 1835). Tra i più antichi negativi ancora esistenti.

to la sua propria immagine" (cit. in Walton 1984: 276) [Fig. 1].¹ André Bazin, forse il più famoso dei "realisti fotografici", si pone sulla stessa linea quando afferma che l'immagine fotografica è "l'oggetto stesso, ma liberato dalle contingenze temporali" (Bazin 2008: 8). Stanley Cavell rielabora la teoria di Bazin, considerandola una formulazione provocatoria, scrivendo che "una fotografia è del mondo, un dipinto è un mondo" (Cavell 1979: 24): "si può sempre chiedere, di un'area fotografata, cosa si trova accanto a

quell'area, oltre il bordo. Il che normalmente non ha alcun senso in relazione a un dipinto" (Cavell 1979: 23).² In altri termini una fotografia allude sempre a un *fuori campo*, mentre un disegno non lo fa necessariamente.³ Kendall Walton risponde a Cavell che la distinzione è meno netta di quanto possa apparire, se si tiene conto della dimensione fittizia propria a entrambi gli spazi: le fotografie creano uno spazio fittizio oltre a quello reale in cui sono

¹ Traduzione mia.

² Traduzione mia.

³ Si tratta di un aspetto molto importante anche rispetto agli scatti di Timișoara. Flusser ammette che "ogni evento concreto si caratterizza per il fatto che i suoi aspetti sono inesauribili" e che quindi "gli eventi concreti traspaiono attraverso le immagini", proprio in quanto si mostrano parziali. E tuttavia, aggiunge, "non è questo che importa" (Flusser 1982: 3, traduzione mia), quello che conta è il *consenso* sulla costruzione delle immagini, come si vedrà in seguito.

state scattate, così come ogni dipinto mantiene un legame con lo spazio reale in cui si trovava il pittore mentre lo realizzava. Ma è probabilmente Roland Barthes, nella sua *Camera chiara*, a concepire in modo più radicale l'intimo legame tra fotografia e oggetto rappresentato. Si tratta di un legame che si fonda non tanto sullo spazio, come in Cavell, quanto sul tempo: "la foto dell'essere scomparso viene a toccarmi come i raggi differiti di una stella. Una specie di cordone ombelicale collega il corpo della cosa fotografata al mio sguardo" (Barthes 2003: 82). Ciò che colpisce Barthes è

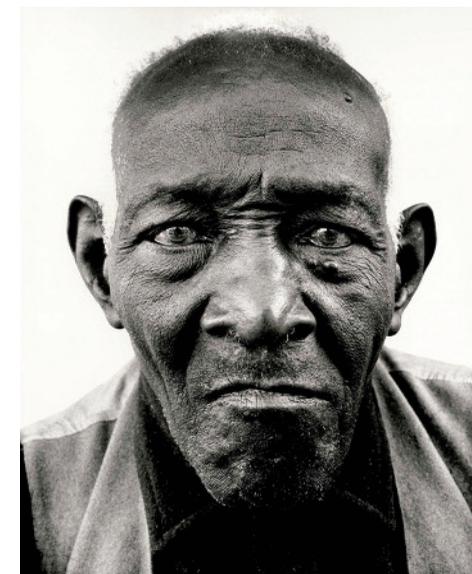


Fig. 2
William Casby, nato schiavo (R. Avedon, 24 marzo 1963).

che, al di là di qualsiasi deformazione un'immagine fotografica possa aver subito e di qualsiasi illusione possa provocare, perché la pellicola possa essere stata impressionata, qualcosa deve essersi trovato davanti all'obiettivo. La fotografia ha quindi un'inedita capacità di attestazione: dimostra *sperimentalmente* che ciò che mostra è *stato*. Si può sapere che la schiavitù è esistita, ma guardare negli occhi William Casby, nato schiavo, e sapere che è *stato* davanti all'obiettivo fotografico di Avedon, fornisce una prova d'intensità simile a quella cercata da "San Tommaso che vuol toccare il Cristo risuscitato" (Barthes 2003: 81) [Fig. 2]. I raggi di luce che hanno impressionato la pellicola (o la lastra argentata del dagherrotipo) sono effettivamente partiti da "un corpo reale". "La foto è letteralmente un'emanazione del referente" (Barthes 2003: 11): "la

Contingenza suprema, spenta e come ottusa, il Tale (la tale foto, e non la Foto), in breve, la Tyche, l'Occasione, l'Incontro, il Reale, nella sua espressione infaticabile" (Barthes 2003: 6).

Se per quasi tutto il testo Barthes si concentra sulla *realtà* della foto, negli ultimi paragrafi si pone il problema della sua *verità*, nel momento in cui cerca di ritrovare tra alcune foto di sua madre un'immagine che gli permetta di riconoscerla com'era davvero. È importante tenere separati i due problemi, perché è la fotografia stessa a trarci in inganno: "facendomi credere (ma una volta su quante?) che ho trovato 'la vera fotografia totale', essa crea l'inconcepibile confusione tra realtà (*ciò è stato*) e verità (*è esattamente questo!*)" (Barthes 2003: 112). Barthes chiama *aria* quell'"ombra luminosa che accompagna la foto", non localizzabile sulla superficie dell'immagine, che porta a spostare l'attenzione dal problema dell'attestazione a quello del riconoscimento. Ciò che contraddistingue la fotografia dalle altre immagini è la sua capacità di attestare la realtà di ciò che rappresenta: di ogni foto si può dire "questo è stato", perché si ha la certezza che qualcosa si è trovato davanti all'obiettivo. Ma *cosa* è stato?⁴ Tanto la fotografia è potente nel confermarci la realtà, tanto è incerta nel dirci *quale* realtà ci sta mostrando: "essendo per natura tendenziosa, può mentire sul senso della cosa, ma mai sulla sua esistenza" (Barthes 2003: 112). Barthes, pur avendola individuata, non pare aver attribuito particolare importanza all'opposizione tra una realtà che semplicemente si dà e una verità che ha bisogno di essere dissepolta, ma è proprio a partire da questa opposizione che prendono le mosse i suoi "avversari" costruttivisti.

⁴ K. Walton fa l'esempio di un fotomontaggio in cui è rappresentato l'incontro tra Yasser Arafat e Deng Xiaoping. Il loro incontro nella foto è un'illusione, anche qualora i due si fossero realmente incontrati, ma allo stesso tempo, in quella foto, "si vede Deng e si vede Arafat. La maggior parte delle costruzioni fotografiche sono trasparenti in alcune delle loro parti o secondo alcuni aspetti. Se chi osserva una foto non sa come questa sia stata realizzata, non sa cosa sta vedendo attraverso di essa e cosa no. [...] La sua esperienza non è lontana da quella di chi vede una sagoma bianca e si domanda se sta vedendo un fantasma" (Walton 1984: 269, traduzione mia).

Il mondo codificato

Tra gli avversari del realismo fotografico Vilém Flusser ha una posizione eccentrica. E. Steichen (1903), J. Snyder e N.W. Allen (1975), R. Beceyro (1978) e H. Belting (2001), ognuno a modo proprio, considerano la fotografia in continuità con la tradizione iconografica occidentale: per quanto particolarmente realistica anche la fotografia è frutto di convenzioni, come la prospettiva, è passibile di distorsioni e manipolazioni e soprattutto è un medium espressivo, che manifesta i pregiudizi e gli interessi personali del fotografo. Flusser, invece, come molti degli autori che intende combattere, vede nell'invenzione della fotografia una profonda cesura e considera lo statuto delle immagini tradizionali come radicalmente diverso da quello delle immagini tecniche, le immagini prodotte da apparecchi come macchine fotografiche, cineprese, telecamere e persino computer. Tuttavia la differenza essenziale non starebbe nella maggiore referenzialità delle immagini tecniche garantita dal carattere meccanico della loro produzione: ciò che conta per Flusser è chi compie l'inevitabile processo di codificazione dell'immagine. Non esiste un'immagine pura, immediata: ogni rappresentazione è sempre costruita, dal sistema nervoso centrale nel caso dell'immagine mentale, dal pittore nel caso del quadro, dal programma dell'apparecchio nel caso della fotografia.

Il mondo in cui vive l'essere umano è un "mondo codificato" (Flusser 2004: 3-13). "L'uomo è un animale 'straniato', deve creare dei simboli e ordinarli in codici se vuole tentare di gettare un ponte sopra l'abisso che si spalanca tra sé e il 'mondo'. Deve cercare di 'mediare', deve tentare di dare al 'mondo' un significato" (Flusser 2004: 5). In una rielaborazione semiologica del pensiero kantiano Flusser ritiene che la realtà non sia né esperibile, né pensabile se non attraverso dei codici, che possono essere linguistici, visivi, gestuali, sonori, etc.: un codice è un qualsiasi sistema di simboli, laddove per simbolo si intende "un segno concordato consciamente o inconsciamente" (Flusser 2006: 116), in opposizione al sintomo che è un segno causato dal suo significato. Un sintomo non è pe-

rò comprensibile se non all'interno di un codice, cioè in quanto simbolo: è necessario un accordo intersoggettivo sul suo significato. L'orma di un uomo sulla sabbia è riconoscibile come tale solo se già conosco il corpo umano e gli effetti che questo ha sulla sabbia, cioè all'interno di un sistema, dall'ordine regolare, di fenomeni che ne significano convenzionalmente altri.

“Da dove provengono gli influssi codificabili?” e “da dove provengono i codici?”. Al più tardi con Kant, è risultato che la prima domanda è “metafisica”, nel senso deterioro del termine, perché non esiste alcun metodo pensabile capace di fornirle una risposta sensata: ogni possibile risposta, per essere sensata, dovrebbe essa stessa essere codificata, e perciò anticipare se stessa (Flusser 2004: 18).

Una fotografia (ma lo stesso vale anche per il video e le altre immagini tecniche) è quindi apparentemente più oggettiva di un disegno, perché non dipende in modo diretto dall'immagine interna che il fotografo ha di un certo oggetto. Dubitiamo della verità di una fotografia solo come dubitiamo dei nostri occhi (Flusser 1998: 9). Tuttavia la sua oggettività è solo illusoria, perché “automaticamente” non vuol dire “immediatamente”: l'immagine è sempre mediata. L'abbazia di Lacock può disegnare la propria immagine solo se un apparecchio è stato progettato, costruito e predisposto per codificare certi raggi di luce in una fotografia, secondo determinate regole. Il complesso processo di codificazione simbolica, che per quanto riguarda le immagini tradizionali era compiuto da un essere umano, è delegato a un apparecchio.

Mentre le immagini pre-tecniche (pitture rupestri, affreschi, mosaici, vetrate, quadri etc.) si presentano come simboli delle scene da loro rappresentate, le immagini tecniche fingono di essere sintomi delle scene che rappresentano. Mentre un quadro per esempio fa capire apertamente di essere stato prodotto da un agente umano (“codificato”), la fotografia fa pensare di essere stata prodotta dalla stessa scena esposta. Questo è un inganno (Flusser 1998: 8).

Tutte le fotografie mentono, sono “immagini menzognere” [lügen-

rische Bilder] (Flusser 1990: 120),⁵ dal momento in cui si presentano come oggettive e trasparenti, ma allo stesso tempo nessuna fotografia è falsa in quanto fotografia. “Non ha senso chiedersi se i cadaveri di Timișoara nell'immagine televisiva siano immaginari o reali. Allorché le immagini hanno assunto il dominio, qualunque problema ontologico diventa un falso problema. Il fatto concreto è ciò che è nell'immagine, tutto il resto diventa metafisica” (2004: 147).⁶ Parlare di verità e falsità rispetto a dei media che strutturano il nostro mondo visivo, secondo Flusser, è inadatto e bisognerebbe piuttosto parlare di *finzione*, termine che viene da *fingere*, insieme *plasmare* e “fare come se”. Sono *figure* “intese per aiutare a passare al setaccio la verità” (Flusser 2002: 83):⁷ non solo sono costruite, ma costruiscono la realtà, le danno forma. Le fotografie illudono perché la maggior parte delle persone che hanno a che fare con esse, i destinatari e i fotografi amatoriali,⁸ tendono a non essere consapevoli del complesso processo di costruzione dell'immagine fotografica – delegato all'apparecchio – considerandolo semplicemente automatico. Flusser parla a proposito di un *pensiero magico* (il dilettante osserva una scena, desidera catturarla, compie il rituale della pressione dell'interruttore e in seguito osserva il miracolo della rivelazione dell'immagine), contrapposto al *pensiero concettuale* dei tecnici che hanno progettato l'apparecchio. Dal punto di vista di questi ultimi, e dei fotografi esperti, la fotografia non è in alcun modo una menzogna, ma il risultato di un

⁵ Traduzione mia.

⁶ “Per esempio, chiedersi cosa sia “realmente” accaduto non è una buona domanda, perché è reale [wirklich] ciò che ha effetto [wirkt] nell'immagine. [...] I cadaveri di Timișoara sono “reali” se e solo se sono nell'immagine” (Flusser 1990: 123, traduzione mia).

⁷ Traduzione mia.

⁸ Il termine usato da Flusser è *Knipser*, letteralmente “colui che scatta”. “Chi sfogli l'album di un dilettante non vi riconoscerà esperienze, conoscenze o valori di un uomo fissati in immagine, ma possibilità dell'apparecchio realizzate in modo automatico. Un viaggio in Italia così documentato memorizzerà i tempi e i luoghi nei quali il dilettante è stato incitato a premere il pulsante, e mostrerà i luoghi in cui è stato l'apparecchio e che cosa vi ha fatto” (Flusser 2006: 77-78).

processo a carattere sperimentale: date certe condizioni, in un certo contesto, ci si aspetta un certo risultato e ogni imprevisto ci offre informazioni preziose.

Flusser critica sia chi considera la fotografia semplicemente oggettiva, sia chi la considera espressione della soggettività: entrambi i gruppi tendono a sottovalutare il ruolo del medium nell'esperienza. I primi pensano alla fotografia come a un semplice veicolo impiegato affinché l'oggetto si manifesti al soggetto (la fotografia come documento) e i secondi come a un semplice veicolo usato affinché il soggetto si esprima in un oggetto (la fotografia come forma d'arte). In una recente intervista Pietro Montani afferma: "la nostra percezione della realtà è sempre mediata. E questa è un'ovvietà, ma è una di quelle ovvietà che bisogna aver il coraggio di assumere radicalmente" (Montani 2017). Flusser lo fa, riflettendo sulla fotografia. Per questo ritiene che ogni medium (pittura, scrittura, fotografia...) non condiziona semplicemente, ma organizza e *in-forma* l'esperienza. Ogni fotografia mente in quanto copia del reale (*Abbild*), ma è vera in quanto modello dell'esperienza (*Vorbild*). Le foto ci appaiono come copie della realtà anche perché si tratta di un medium particolarmente efficace nell'*in-formare* la nostra esperienza, al punto che oggi possiamo "vedere il mondo soltanto attraverso l'apparecchio e secondo le categorie fotografiche" (Flusser 2006: 77), "noi assumiamo il punto di vista degli apparati perché essi impregnano l'intera nostra immagine del mondo" (Flusser 2004: 66).⁹

La concezione ingenua della tecnica come neutro veicolo, contro cui si scaglia Flusser, non tiene conto dell'effetto di ritorno che questa ha su chi ne fa uso. La capacità di adattarsi all'ambiente in cui vive, reagendo ai *feedback* che riceve, è ciò che contraddistingue l'essere umano dalle altre specie (Flusser 1990: 118). Ciò vale ancora di più per gli ambienti tecnici, per quanto semplici possano

⁹ Per una simile critica agli oggetti tecnici pensati come semplici strumenti si veda Latour (1999: 174-215), secondo cui ogni medium costituisce un "collective of humans and nonhumans". Latour ha più volte collaborato con Peter Weibel il quale, a sua volta, ha a lungo frequentato Flusser.

essere: se utilizzo un bastone per aiutarmi a camminare, mi abituo a camminare col bastone e camminare senza sarà ancora più difficile di prima. Nella terminologia di Flusser, simulo la mia gamba in un bastone, selezionando alcuni tratti della gamba particolarmente adatti a sostenere il peso (per esempio la lunghezza e la rigidità) ed escludendone altri (per esempio l'articolazione). Il bastone, costruito simulando la gamba, risulta efficace proprio in quanto non somiglia più alla gamba, ma la sua efficacia si ritorce contro di noi – *contrattacca* [*schlägt zurück*] – rendendo il bastone il nostro modello di gamba. Questa paradossale concezione della tecnica ci impone di prenderci in carico una nuova responsabilità: ciò che produciamo dev'essere un buon modello di ciò che vogliamo essere.

Lo sguardo spostato

Per comprendere la differenza tra le forme tradizionali di rappresentazione visiva, come il disegno e la pittura, e quelle che Flusser chiama le immagini tecniche, bisogna riflettere quindi sulla differenza tra i dispositivi tecnici usati. Una macchina fotografica, secondo Flusser, non è un semplice strumento come una matita e nemmeno un occhio meccanico, ma richiede anche la capacità di elaborare e riorganizzare su una superficie i dati ricevuti: simula il sistema nervoso connesso all'occhio. "Se chiamiamo 'immaginazione' [Imagination] il gesto complesso del produrre immagini descritte in precedenza, allora si deve dire che la scienza e la tecnica moderna, al fine di perfezionarla, hanno spostato l'immaginazione umana negli apparati" (Flusser 2004: 66). La macchina fotografica, guardando al posto nostro, costituisce uno sviluppo ulteriore di quel lungo processo di esternalizzazione tecnica cominciato quando l'essere umano simulò il dente in una pietra scheggiata. "L'immaginazione dell'apparecchio è superiore a quella di ogni singolo fotografo e a quella di tutti i fotografi messi insieme" (Flusser 2006: 44). La capacità immaginativa di una macchina fotografica è molto più estesa di quella umana e allo stesso tempo è, da un al-

tro punto di vista, più limitata. Così come un braccio meccanico è stato progettato per sollevare più di quanto possa sollevare un braccio umano, ma non può per esempio abbracciare, allo stesso modo una fotocamera è progettata per elaborare più informazioni di quante ne possa gestire un cervello umano – può fotografare tutto il fotografabile – e tuttavia può fotografare *solo* ciò che è fotografabile.

Quali sono i principali effetti della fotografia su di noi? In che modo la fotografia contrattacca? Non solo vediamo il mondo secondo le categorie della fotografia, ma non possiamo più vedere altrimenti. “Senza la macchina fotografica il dilettante si sente cieco: comincia la tossicodipendenza” (Flusser 2006: 77). E, come ogni dipendenza, questa è ancora più grave quando non se ne è consapevoli: prima che potessimo rendercene conto la fotografia è diventata il modello della nostra percezione del reale. Come può questa tecnica documentare la realtà se allo stesso tempo la trasforma?

Il modo migliore per comprendere cosa è accaduto a Timișoara, secondo Flusser, è analizzare cosa avviene, nel piccolo, in situazioni abituali, per esempio in un matrimonio. Si tratta di un evento che, per le famiglie coinvolte, merita di essere documentato. Secondo una concezione ingenua, per *catturare* ciò che avviene, il fotografo esce dalla scena e, come se la osservasse da una finestra, o da una collina, scatta la foto. E tuttavia, il fotografo non esce mai davvero: persino nei momenti più delicati di un matrimonio, tutti sono consapevoli della sua presenza. Gli sposi sanno di essere fotografati e si comportano come su un palcoscenico. Addirittura si potrebbe dire in certi casi che ci si sposa per essere fotografati in abito nuziale. “La foto non documenta quindi un frammento congelato della catena degli eventi (il che sarebbe già di per sé problematico), ma manipola la storia. Strettamente parlando, già in una foto di matrimonio apparentemente ingenua, la post-storia è in atto. E ciò diventerà chiaro in Romania” (Flusser 1990: 121).¹⁰ Non solo i cadaveri del cimitero dei poveri hanno impersonato i martiri della

¹⁰ Traduzione mia.

Fig. 3
Fotogramma di *Videograms of a Revolution* (Farocki e Ujica, 1992). Le dimissioni del primo ministro.



rivoluzione, ma l'intera rivoluzione – anche laddove non si dichiarava il falso – è stata una *messa in scena*. Un esempio particolarmente significativo ci è mostrato da un video amatoriale che riprende le dimissioni del primo ministro: si verifica un problema tecnico e le telecamere della televisione di Stato non riescono a filmare la dichiarazione. Al presidente è quindi richiesto di ripetere le dimissioni una seconda volta [Fig. 3]. Quando si è effettivamente dimesso il presidente del consiglio, la prima o la seconda volta? Fenomeni di questo tipo sono frequenti in tutte le società ampiamente mediatizzate, almeno dalla seconda guerra mondiale:

Gli uomini che si vedono nel cinegiornale – non solo il presidente della repubblica e gli sportivi, ma anche terroristi e scienziati – non sono “eroi” che agiscono storicamente, bensì attori cinematografici che con un occhio sbirciano la camera di ripresa. La luna è stata “conquistata” dagli astronauti americani, perché in televisione si potesse vedere questo e il discorso di Nixon e anche i terroristi dirottano aerei per essere filmati (Flusser 2004: 101).

Con i fatti di Timișoara, tuttavia, si compie un passo ulteriore: “le immagini televisive possono suscitare eventi politici” (Flusser 2004: 140), il che significa che sono insieme il fine e il motore di ciò che avviene. In una raccolta di saggi intitolata *L'illusione della fine* (1993) Jean Baudrillard legge gli avvenimenti di Timișoara in modo simile: “Il fatto che non sia più l'evento a generare l'informazione,

bensì il contrario, ha conseguenze incalcolabili” (Baudrillard 1993: 28). E più avanti: “Una volta si diceva, per smascherare l’artificio: è solo cinema! Solo teatro! Solo letteratura! Questa volta abbiamo potuto dire, davanti alla Romania e alla guerra del Golfo: è TV!” (Baudrillard 1993: 79). Come Flusser anche Baudrillard considera fondamentale tenere in conto gli effetti della rappresentazione dei fatti sui fatti stessi, prima di valutare la capacità delle immagini di documentare. Se definiamo il reale come un “dispiegamento coerente delle cause e degli effetti” (Baudrillard 1993: 10), non c’è da sorprendersi che le interferenze tra la storia e la sua rappresentazione provochino un diffuso senso di derealizzazione. “Nessuna storia resiste alla centrifugazione dei fatti, o al loro cortocircuito in tempo reale [...], nessuna verità resiste alla propria verifica” (Baudrillard 1993: 11).¹¹ In modo simile a come Flusser ricorre al concetto di *contrattacco* [Rückschlag], Baudrillard parla di *effetto Larsen*, “prodotto in acustica dall’eccessiva prossimità di una fonte rispetto al ricevitore, in storia dall’eccessiva prossimità, e quindi dall’interferenza disastrosa, di un evento e della sua diffusione” (Baudrillard 1993: 15). Tuttavia, se l’analisi di Baudrillard è prevalentemente pessimista, quella di Flusser lascia un importante spazio aperto. Flusser sembra maggiormente consapevole che avendo tolto di mezzo il mondo vero “abbiamo eliminato anche quello apparente” (Nietzsche 1983: 47) e che un enorme, nuovo spazio di gioco si spalanca ai nostri piedi.

La storia attualmente scorre in funzione delle tecnoimmagini: è una pellicola da tagliare e montare, solo questi tagli e questi montaggi le conferiscono il suo significato. La tecnocrazia che ci minaccia non è un sintomo della tecnoimmaginazione, al contrario è il sintomo della

¹¹ Un altro simile e interessante commento alla rivoluzione rumena è quello del teorico delle immagini Serge Daney: “La televisione è in grado di produrre una qualche efficacia simbolica? [...] Paradossalmente è la sua onnipresenza che la rende senza potere. Globale e permanente, non scandisce più niente. [...] Ciò che ancora ieri non rivelava che il “realismo” più triviale (come l’esecuzione dei Ceaușescu) diventa, in televisione, la simulazione rabbiosa di un atto simbolico che non ha fatto presa” (Daney 1997: 144).

sua assenza. I tecnocrati sono cattivi produttori di film e i funzionari, gli apparatschik, sono cattivi attori e cattivi truccatori (Flusser 2004: 101).

L’immaginazione tecnica

Abbiamo spostato la nostra immaginazione negli apparecchi, al punto che, come diceva Duhamel, quando guardo un film “non sono più in grado di pensare ciò che voglio pensare. Le immagini mobili si sono sistemate al posto del mio pensiero” (Benjamin 2012b). Com’è possibile, di conseguenza, manipolare consapevolmente le categorie della percezione? Ammettendo che il diluvio delle immagini tecniche ci impedisce di fare un pieno uso della nostra immaginazione, dobbiamo imparare a sviluppare quella che Flusser considera una nuova, ancora acerba, facoltà: l’immaginazione tecnica.¹² Se l’immaginazione è un gioco tutto interno a un soggetto tra le proprie percezioni e le proprie categorie, l’immaginazione tecnica è qualcosa come una facoltà intersoggettiva. Si tratta della capacità di interagire con gli apparecchi elaborando un’interfaccia tra il proprio punto di vista e il loro.

Una tecnoimmaginazione allenata è in grado di sfruttare a pieno le opportunità che giacciono nelle immagini, trasformando la perdita di controllo del soggetto sui prodotti degli apparecchi, nell’estensione del campo d’azione a cui l’essere umano *augmentato* ha accesso. La tecnologia inerente alle immagini tecniche (fotografia, cinema, video, TV),

consente di percepire fenomeni molto grandi e molto piccoli, e i loro movimenti anche i più lenti o i più rapidi. Consente inoltre di percepire fenomeni inaccessibili alla percezione tradizionale, per esempio processi in atto in organismi viventi ecc. Essa consente di percepire dinamicamente dei modelli, per esempio movimenti statistici, movimenti di equazioni, modelli molecolari ecc., e di assumere di fronte ai fenomeni punti di vista diversi, per esempio mediante tra-

¹² Per un approfondimento del concetto di *Techno-Imagination* si veda Guldin (2007).

velling, close-up, scanning ecc. In altre parole, per dirla con Kant, consente di manipolare consapevolmente le categorie della percezione (Flusser 2004: 116).

Paradossalmente, secondo Flusser, il maggiore pregio della fotografia non sta nel suo carattere di documento, ma proprio nella sua disposizione a essere manipolata e così a permettere di intervenire, per la prima volta in modo sperimentale, sui media che informano la nostra esperienza. Si tratta di un'analisi molto simile a quella compiuta da Walter Benjamin nella sua *Piccola storia della fotografia* con la teoria dell'*inconscio ottico*. Lo sguardo spostato della macchina fotografica ci permette di vedere diversamente da come siamo abituati a vedere e può quindi essere usata non tanto per attestare ciò che già si conosce, ma per estendere il campo della nostra visibilità, il nostro "spazio di gioco" [Spielraum] (Benjamin 2012b).

La natura che parla alla macchina fotografia è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente. Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell'andatura della gente, sia pure all'ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nella frazione di secondo in cui "si allunga il passo". La fotografia gli rivela questo inconscio ottico, così come la psicoanalisi fa con l'inconscio pulsionale (Benjamin 2012a: 228).

Molti anni dopo il fotografo e teorico Franco Vaccari (con cui Flusser ha avuto un importante scambio)¹³ ha rielaborato questo pensiero benjaminiano parlando di *inconscio tecnologico* (Vaccari 2011).

¹³ Flusser e Vaccari si sono conosciuti personalmente in occasione di alcuni convegni (nel 1985 e nel 1987). Più che di influenza reciproca si può parlare probabilmente di un incontro tra due punti di vista affini. Sappiamo, però, che Flusser possedeva una copia di *Fotografia e inconscio tecnologico*. Sul rapporto tra i due e sui loro punti di contatto e di divergenza si veda Bonizzi (2015) e Valtorta (2011).

È possibile vedere in azione, là dove l'uomo è passato e ha delegato agli strumenti la propria attività, un inconscio bloccato, un inconscio duro: l'inconscio tecnologico. [...] Se l'uomo ha esteso e potenziato i propri sensi con i media, come non pensare che, contemporaneamente, non abbia proiettato all'esterno anche le proprie attività inconscie che, diventate così doppiamente autonome, sono anche doppiamente inconscie? (Vaccari 2011: 3).

Il suo presupposto, comune anche a Flusser e Benjamin, è che l'essere umano possa fare esperienza solo di ciò che è compatibile con le categorie della percezione. La nostra esperienza del mondo si confronta quotidianamente con qualcosa che potremmo definire come una sorta di pregiudizio ottico. "Si vede solo quello che si sa", scrive Vaccari (2011: 2). E allora come fare per vedere diversamente? Manipolando le nostre categorie visive attraverso la fotografia. "L'utilizzare solo una parte della potenzialità del medium è la versione moderna dell'accecaimento degli schiavi" (Vaccari 2011: 33): lasciando che la fotocamera guardi per noi vedremo qualcosa di inatteso, ma dobbiamo essere consapevoli che si tratta di qualcosa di diverso da ciò che avremmo visto se non fossimo ricorsi a essa. E soprattutto dobbiamo essere consapevoli che ciò che vedremo avrà un impatto su di noi.

Rivedere Timișoara

Le fotografie dei cadaveri di Timișoara non possono essere considerate false. Non perché non siano state ritoccate, o perché i cadaveri che rappresentano fossero veri cadaveri e non manichini, ma perché, come già affermava Platone (*Sofista* 240b), nessun'immagine è falsa in se stessa. Quelle fotografie sono false solo perché vengono presentate per ciò che non sono. Per usare la terminologia di Barthes, non può essere messa in discussione la loro realtà (*ciò è stato*), ma la loro verità (*è esattamente questo!*) e cioè la pretesa di considerare queste foto come icone dell'oppressione del popolo rumeno. Paradossalmente la falsità di quelle immagini è provocata proprio dalla volontà di usarle come documenti: cre-

dere che le foto siano espressione oggettiva della realtà e credere che siano espressione della propria soggettività, sono due facce della stessa medaglia. Chi invece vede la fotografia come un medium in cui le diverse prospettive di chi rappresenta, di chi è rappresentato, di chi osserva e dello stesso dispositivo tecnico, sono intersecate e indiscernibili a causa del continuo e reciproco *feedback*, cercherà di intervenire innanzitutto per modificare il proprio punto di vista: non tentando di esprimersi tramite le immagini, ma nella speranza di imparare qualcosa, lasciando che queste si esprimano.

Proprio come il dilettante, il documentarista si interessa a scene sempre nuove secondo un modo di vedere sempre uguale. Il fotografo, come lo intendiamo qui, è invece interessato (come il giocatore di scacchi) a vedere in modi sempre nuovi, a produrre stati di cose sempre nuovi, informativi (Flusser 2006: 78).

Le immagini che passano ai telegiornali, con cadaveri sempre nuovi, non ci dicono più niente perché hanno già realizzato gli effetti del loro contrattacco. Al contrario le stesse immagini – anche quelle di Timișoara e di Bucarest – se osservate con uno sguardo nuovo, se tagliate e montate in modo adeguato, possono produrre nuovi stati di cose: possono ancora dirci qualcosa, trasformando il nostro modo di vedere il mondo.

Un lavoro di questo tipo è stato fatto, per esempio, da Harun Farocki e Andrei Ujică,¹⁴ che in *Videograms of a Revolution* (1992) hanno rimontato le immagini di repertorio di quel dicembre dell'89, creando un gioco di campo e controcampo, "immagine e contro-immagine" (come dice una voce fuori campo in un altro film di Farocki, *Interface*) tra il punto di vista ufficiale, quello della televisione governativa, e quello dei filmati amatoriali. I morti, sia

¹⁴ Farocki era molto legato a Flusser, che cita spesso nei suoi scritti come fonte d'ispirazione per i suoi lavori e con cui realizza un'intervista (*Schlagworte – Schlagbilder*, 1986). Ujică è, tra le altre cose, il curatore di *Television/Revolution*, la collettanea di saggi sulla rivoluzione rumena in cui è contenuto il testo di Flusser *Die Macht des Bildes*.



Fig. 4
Fotogramma di *Videograms of a Revolution* (Farocki e Ujică, 1992). Molti videoamatori sentivano il bisogno di filmare ciò che accadeva in diretta TV.

"finti" che "veri", restano fuori campo, mentre i veri protagonisti di quei giorni sono mostrati in azione: al centro delle piazze e nelle case affacciato alla finestra c'è sempre qualcuno che brandisce una telecamera [Fig. 4]. Protagonisti che nelle prime rappresentazioni della rivoluzione rumena erano stati rimossi, ora riappaiono. Il grande falso di Timișoara, di cui è così difficile identificare il colpevole (chi riesumò i corpi, chi li fotografò, chi diffuse le immagini, chi vi credette?), forse proprio perché non c'è colpa, può essere allora compreso come una goffa manifestazione dell'inconscio tecnologico, che come tale dev'essere analizzata, attraversata e rielaborata.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES R. (2003), *La camera chiara*, Einaudi, Torino.
- BAUDRILLARD J. (2008), *Simulacri e impostura*, Pgreco, Milano.
- Id. (1993), *L'illusione della fine*, Anabasi, Milano.
- BAZIN A. (2008), "Ontologia dell'immagine fotografica", in Id., *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano, pp. 3-10.
- BECEYRO R. (1979), *Ensayos sobre fotografía*, Editorial Arte y Libros, Buenos Aires.
- BELTING H. (2011), *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma.
- BENJAMIN W. (2012a), "Piccola storia della fotografia", in Id., *Aura e choc*, Einaudi, Torino, pp. 225-244.
- BENJAMIN W. (2012b), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Donzelli, Roma.
- BONIZZIV. (2015), "Che cosa legittima la fotografia? La produzione di un incontro tra Vilém Flusser e Franco Vaccari", in *Flusser Studies*, 19.
- CAVELL S. (1979), *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge MA-London.
- CERVINI A. (2011), "La camera e l'evento. Videogramme einer Revolution", in *Imago*, 3, pp. 145-150.
- DANEY S. (1997), *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Aléas, Parigi.
- DELAGE C. - GUNTHER A. - GUIGUENO V. (a cura di) (2007), *La fabrique des images contemporaines*, Cercle d'Art, Parigi.
- FAROCKI H. (1987), "Vilém Flusser: Das Universum der technischen Bilder", in *Zelluloid*, 25, pp. 77-80.
- FLUSSER V. (2010), "Television Image and Political Space in the Light of the Romanian Revolution", in Id., *We Shall Survive in the Memory of Others*, Walther König, Colonia, pp. 16-21.
- Id. (2006), *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.
- Id. (2004), *La cultura dei media*, Bruno Mondadori, Milano.
- Id. (2002), *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, European Photography, Göttingen.

- Id. (1998), "Für eine Theorie der Techno-Imagination", in Id., *Standpunkte*, European Photography, Göttingen, pp. 8-16.
- Id. (1990), "Die Macht des Bildes", in VON AMELUNXEN H. e UJICĂ A. (a cura di), *Television/Revolution: Das Ultimatum des Bildes. Rumänien im Dezember 1989*, Jonas, Marburg, pp. 116-124.
- Id. (1982), "Libano, vídeo e objetividade", in *Shalom*, ottobre 1982, pp. 36-37.
- GULDIN R. (2007), "Iconoclasm and Beyond: Vilém Flusser's Concept of Techno-Imagination", in *Studies in Communication Sciences*, VII:2, Lugano, pp. 63-83.
- LATOUR B. (1999), *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Harvard University Press, Cambridge MA-London.
- MONTANI P. (2017), *Il cervello non viene modificato dalla tecnica, ma da essa plasmato*, intervista di C. Mazzucchelli, <http://www.solotablet.it/blog/filosofia-e-tecnologia/cervello-plasmato-dalla-tecnologia> (consultato il 20/03/2017).
- NIETZSCHE F. (1983), *Crepuscolo degli idoli*, Adelphi, Milano.
- PLATONE (2007), *Sofista*, Rizzoli, Milano.
- SNYDER J. - ALLEN N. W. (1975), "Photography, Vision, and Representation", in *Critical Inquiry*, II:1, pp. 143-169.
- STEICHEN E. (1903), "Ye fakers", *Camera Work*, I, p. 48.
- VACCARI F. (2011), *Fotografia e inconscio tecnologico*, Einaudi, Torino.
- VALTORTA R. (2011), "Introduzione", in VACCARI F., *Fotografia e inconscio tecnologico*, Einaudi, Torino, pp. IX-XXII.
- WALTON K. (1984), "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", in *Critical Inquiry*, I1, pp. 246-277.