Contributi/3

L'immagine occulta

di Martino Feyles

Articolo sottoposto a blind review. Ricevuto il 30/09/13. Accettato il 15/09/13

In this paper I will analyze contemporary image technologies starting from the phenomenological theory of image. Husserl's conceptual system does not fit with contemporary images, because of their peculiar technical nature. The phenomenological theory of image is based on an essential assumption: perception is an intuitive act, therefore in perceptual experience there is no mediation; on the contrary image consciousness (that is the experience of perceiving something through an image) always implies a mediation. This essential phenomenological distinction is precisely what contemporary images deny. Moreover technical features of contemporary images produce not only theoretical but also political concerns. Images have power; but the power of contemporary image technologies is deeply ambiguous.

L'assunto fondamentale della teoria fenomenologica dell'immagine

La teoria fenomenologica dell'immagine si basa su un assunto fondamentale cui Husserl resterà sempre fedele. Lo possiamo formulare con una proposizione che è solo apparentemente banale: *tra intuizione e segno c'è una differenza essenziale*. Le intuizioni sono gli atti attraverso cui gli oggetti sono dati alla coscienza "in persona", o, come spesso dice Husserl, "in carne ed ossa". Vi sono numerose e diverse forme di intuizione – ricordi, attese intuitive, fantasie, co-presentazioni –, ma la forma intuitiva per eccellenza, quella che funge da paradigma e riferimento per tutte le altre è la percezione. È nella percezione che le cose ci sono "date" nel modo più definitivo. Proprio perché l'intuizione non è un segno, percepire significa avere un rapporto con la cosa stessa, significa entrare in relazione con la cosa nell'originale. Al contrario quando ci rapportiamo ad un oggetto tramite segni, la cosa stessa non ci è mai data in modo originario.

Fenomenologicamente il «darsi in originale» significa qui che ogni percezione in se stessa non è soltanto coscienza generale del suo oggetto, ma rende cosciente il suo oggetto in modo privilegiato ed esclusivo. La percezione è la coscienza di cogliere intuitivamente ed avere l'oggetto stesso in carne ed ossa. Servendoci di un paragone possiamo quindi dire: *l'oggetto non si dà come un mero segno o come una copia (Abbild), non è presente alla coscienza in modo mediato, come meramente segnalato o come oggetto che si manifesta in una copia e così via; al*

contrario, esso si dà *originalmente*, così come è intenzionato ed è, per così dire *presente in persona*¹.

In questa contrapposizione l'*immediatezza* è l'aspetto essenziale, è la caratteristica dirimente che funge da criterio per distinguere segni e intuizioni. Nella percezione la cosa percepita si dà immediatamente. Quando vedo qualcosa o qualcuno, tra me e l'oggetto della visione non c'è e non ci deve essere nessun *intermediario*. La cosa vista, mi appare, si dà, *direttamente*. Invece quando mi rapporto ad un oggetto tramite segni, per esempio quando ascolto un racconto che contiene la descrizione di un oggetto, gli intermediari si moltiplicano: in questo caso l'oggetto mi è dato tramite la mediazione di concetti, che a loro volta mi diventano accessibili solo tramite la mediazione di parole, che a loro volta mi raggiungono solo grazie al ricorso ad una esteriorizzazione fonetica. Qui la cosa non *appare*; i segni vi rinviano, ma essa non appare pienamente.

Posta questa distinzione essenziale, se ci domandiamo che ne è dell'immagine la risposta husserliana è facile da prevedere. L'immagine non è la cosa stessa. Benché vi sia una chiara differenza – su cui Husserl ha molto lavorato – tra un segno meramente indicativo (per esempio una lettera dell'alfabeto) e un'immagine, è chiaro però che questa differenza non è paragonabile all'abisso che separa tanto i segni convenzionali quanto le immagini dalle intuizioni vere e proprie. L'immagine è un segno che ha una natura del tutto peculiare; ma rimane un segno. Perciò *tra l'esperienza della percezione pura e l'esperienza dell'immagine la differenza resta* – dal punto di vista teorico – *abissale*.

Naturalmente anche l'immagine deve essere percepita. Nel corso sulla fantasia e la coscienza di immagine del 1904/1905 Husserl si impegna in uno sforzo teorico senza paragoni per cercare di spiegare il misterioso intreccio che tiene insieme percezione e fantasia nell'esperienza dell'immagine. Ma già in quegli anni – quasi dieci anni prima delle *Ideen* – gli appare chiaro che l'immaginazione (*Imagination*), cioè l'esperienza che facciamo quando guardiamo un'immagine, è del tutto diversa dalla fantasia pura (*Phantasie*) (l'esperienza che facciamo quando fantastichiamo qualcosa "mentalmente") e dalla percezione². L'immaginazione è una presentificazione che si fonda sulla neutralizzazione di una percezione sottostante. Quando vediamo un quadro – l'esempio funziona particolarmente bene se si pensa ad un quadro impressionista – noi percepiamo un insieme di macchie colorate, ma questa percezione viene neutralizzata e diventa il fondamento di un atto intuitivo superiore (un atto di fantasia) grazie al quale noi ci presentifichiamo l'«oggetto-immagine» (il paesaggio raffigurato nel dipinto). Vediamo delle macchie (percezione) ma ci presentifichiamo un paesaggio (immaginazione).

¹ E. Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten, 1918-1926*, Husserliana XI, Den Haag, 1966, tr. it. *Lezioni sulla sintesi passiva*, Milano 1993, p. 142.

² E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung*, Husserliana XXIII, Dordrecht-Boston-London 1980, p. 82.

Per tutto il tempo in cui siamo rivolti a ciò che è raffigurato nel quadro, a ciò che Husserl chiama «oggetto-immagine» (*Bildobjekt*), noi siamo consapevoli che non stiamo realmente percependo ciò che “vediamo”. Mentre guardiamo il paesaggio impressionista siamo sempre consapevoli che ciò che stiamo osservando con piacere è soltanto una immagine e non la cosa stessa. Husserl chiama questa consapevolezza “*coscienza di immagine*” (*Bildbewusstsein*) e indaga in modo approfondito i meccanismi grazie ai quali essa si instaura nel soggetto. Non posso soffermarmi su queste indagini, perciò mi limito a ricordare il punto che più mi interessa in questa sede: in condizioni di esperienza “normali” – cioè prescindendo dal caso delle illusioni naturali e artificiali, che implicherebbero un discorso a parte – *fantasia pura, immaginazione (visione di una immagine) e percezione, sono fenomeni chiaramente distinti e distinguibili.*

Questo quadro concettuale articolato sulla contrapposizione tra intuizione e segno, percezione pura e immagine, è stato oggetto di un intenso lavoro di ripensamento da parte dei grandi interpreti di Husserl, che si sono sforzati o di criticare o di difendere il sistema fondamentale delle distinzioni fenomenologiche. Jaques Derrida è stato senza dubbio il più grande contestatore dell'assunto fondamentale cui ho accennato in precedenza. Fin dai suoi primi lavori – penso in particolare a *La voce e il fenomeno* – il filosofo francese ha tentato di mostrare come la dinamica di rinvio propria del segno sia presente, in modo necessario e costitutivo, all'interno dei processi intuitivi³. Una parte importante del lavoro della prima filosofia decostruzionista consiste nel mostrare che il segno lavora giù da sempre dentro l'esperienza percettiva. In questa sede non mi interessa ricostruire questo dibattito – peraltro molto noto – né prendere posizione a favore o contro l'ortodossia husserliana. Ciò che mi interessa è mettere in relazione l'assunto fondamentale della teoria fenomenologica delle forme intuitive e l'avvento di quelle che possiamo definire nuove tecnologie di produzione dell'immagine. Si vedrà, infatti, che le immagini contemporanee, proprio per la loro intrinseca natura tecnica, si collocano in una dimensione che sembra sfuggire al quadro concettuale husserliano.

Le immagini nell'età della tecnica

Nella storia più recente delle tecniche di produzione delle immagini possiamo individuare tre grandi momenti di svolta. Vorrei provare a delineare gli aspetti essenziali di questi tre passaggi storici, rifacendomi al lavoro di Bernard Stiegler – che potremmo annoverare tra gli interpreti “derridiani” di Husserl.

1) Il primo passaggio storico è legato alla comparsa della *fotografia* e di quelle che più in generale possiamo chiamare *tecniche di registrazione*⁴.

³J. Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris 1967, tr. it. *La voce e il fenomeno*, Milano 1997. Cfr. in particolare pp. 100-101.

⁴Ciò che in questo paragrafo dirò della fotografia vale anche per le tecniche di produzione di immagini non visuali. La fotografia non è l'unica forma di registrazione che ha fatto la

Il punto di riferimento di Stiegler – e di chiunque si interessi di questa questione – è il celebre saggio sulla fotografia di Roland Barthes. È bene dunque richiamare una delle tesi fondamentali de *La camera chiara*, una tesi che viene formulata fin dalle prime pagine e che riguarda il rapporto tra l'immagine fotografica e il suo referente:

La tale foto, in effetti, *non si distingue mai dal suo referente* (da ciò che essa rappresenta), o per lo meno non se ne distingue subito o per tutti (ciò che invece fa qualsiasi altra immagine, ingombra com'è, sin dal primo momento e per sua stessa condizione, della maniera in cui l'oggetto è simulato) [...]⁵

Le tecniche di registrazione implicano un movimento di referenza del tutto inedito. La fotografia non è certo l'unica immagine che ha un referente reale. Anche un quadro, un bassorilievo o una statua possono essere analizzati interrogandosi circa la loro capacità di riferirsi ad un oggetto reale o ad un evento storico che vale come referente. Può anche accadere che un quadro aderisca al suo referente in modo del tutto efficace: un'immagine dipinta può apparire come una “copia” quasi indiscernibile di ciò che rappresenta (basta pensare a certi virtuosismi dell'illusionismo pittorico o a certi ritratti di corte per rendersene conto). Da questo punto di vista le prime fotografie non solo non rappresentano niente di nuovo, ma, anzi, per certi aspetti appaiono meno efficaci, specie se si pensa ai risultati più notevoli del realismo pittorico moderno. Ma l'immagine fotografica ha una peculiarità che nessun quadro, statua o bassorilievo potrebbe mai avere e che non è riducibile alla questione della sua efficacia riproduttiva: una foto è il prodotto di una tecnica di registrazione, cioè di una tecnica di riproduzione meccanica. È una “impressione” che si produce *meccanicamente* in base alle leggi oggettive dell'ottica e della chimica. Per via di questa sua specifica natura tecnica la foto ha una sua *obbiettività* indiscutibile. Una foto in bianco e nero può “somigliare” al suo referente meno di una tela ad olio. Ma anche l'immagine fotografica più incerta, nonostante i limiti tecnici della sua capacità figurativa, ha fin da subito un rapporto col referente che nessun quadro ha mai avuto: per dirla nei termini di Barthes, la foto è una “emanazione” del referente.

2) Il secondo momento di svolta nella storia contemporanea della produzione delle immagini è dato dalla comparsa dell'immagine-movimento. Il cinema eredita – se così si può dire – dal suo antecedente tecnico, cioè dalla fotografia, il carattere di oggettività. Anche l'immagine-movimento è una registrazione meccanica di qualcosa di cui possiamo dire con certezza assoluta: “è stato”. Ma “l'effetto di realtà” nel cinema viene potenziato da una altra caratteristica che la fotografia non possiede: l'immagine cinematografica si costituisce come unità temporale, è un “flusso temporale”. L'espressione

sua comparsa agli inizi del secolo scorso: si pensi per esempio ad uno strumento come il fonografo.

⁵ R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980, tr. it. *La camera chiara*, Torino 2000, p. 7.

scelta da Stiegler per fissare l'essenza dell'immagine-movimento non è casuale e richiama in modo del tutto esplicito il linguaggio fenomenologico. Husserl, nelle sue celebri lezioni sul coscienza interna del tempo⁶, aveva descritto la forma più originaria della soggettività esattamente con gli stessi termini: ciò che il fenomenologo scopre a termine del suo paziente lavoro di scavo, procedendo verso l'interno di riduzione in riduzione, è che la coscienza nella sua forma essenziale è un flusso temporale.

Da qui deriva una delle tesi di fondo di Stiegler, una tesi che viene enunciata all'inizio del terzo volume de *La technique et le temps*:

ce qui m'a conduit à former l'hypothèse d'une structure essentiellement cinématographique de la conscience en général⁷

Riprendendo suggestioni bergsoniane e husserliane Stiegler pensa la coscienza come un flusso di immagini. In questo modo la sfera dell'esperienza soggettiva viene radicalmente assimilata ad una realtà mondana, nello specifico ad una tecnica di produzione di immagini, secondo un movimento di scambio tra interno ed esterno tipico della filosofia derridiana. *Nell'immagine-movimento vediamo oggettivati i meccanismi costitutivi della coscienza.*

3) Infine, il terzo passaggio decisivo accade con l'avvento delle tecniche di teletrasmissione dei dati. Le tecnologie contemporanee producono immagini "in tempo reale". La radio e la televisione inaugurano un processo che internet porta definitivamente a compimento e che per Stiegler si configura come la fine dell'epoca "storica". *L'immagine e l'evento sono esattamente contemporanei.* Non c'è più nessuno scarto temporale, nessuna distanza tra la rappresentazione e il rappresentato. Il meccanismo di produzione di una immagine implica sempre per principio una triplice articolazione temporale. In primo luogo c'è il tempo dell'evento raffigurato, il tempo di ciò che l'immagine – o il racconto – mette in scena. In secondo luogo c'è il tempo della configurazione, il tempo del soggetto che produce l'immagine: può trattarsi dello scultore che produce una statua, del pittore che dipinge una tela, o dello storico che scrive un racconto. Infine c'è il tempo della ricezione: l'immagine deve essere vista, il testo deve essere letto e il momento in cui questa attualizzazione avviene deve sempre necessariamente seguire il tempo dell'evento raffigurato e il tempo della configurazione. Questa "differenza" temporale non viene del tutto eliminata dalle immagini contemporanee, ma viene mascherata, nascosta e, di conseguenza, neutralizzata. Poiché l'evento che l'immagine ci propone accade sotto i nostri occhi, avviene nel momento in cui noi guardiamo, abbiamo la certezza e la convinzione di assistere "realmente" ad

⁶ E. Husserl, *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins: 1893-1917*, Husserliana X, Den Haag 1966, tr. it. *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Milano 2001, p. 102.

⁷ B. Stiegler, *La technique et le temps*, vol. III: "Le temps du cinéma et la question du mal-être", Paris 2001, p. 35.

un accadimento. Così, *mentre restiamo immobili di fronte ad uno schermo, noi siamo anche potenzialmente presenti a tutti gli eventi del mondo.*

Implicazioni politiche

Da queste tre svolte epocali, che rivoluzionano la storia dell'immagini, derivano conseguenze incalcolabili dal punto di vista politico.

1) Si è detto che la fotografia, per sue caratteristiche di registrazione oggettiva del dato visivo, implica una aderenza al referente che la distingue da ogni tipo di immagine precedente. Da questa oggettività discende quel peculiare carattere di *certezza* che contraddistingue l'esperienza dell'immagine fotografica:

L'intentionnalité de la photographie est la Référence come *certitude* que la chose photographiée a été⁸

La camera chiara aveva già fissato i limiti di questa certezza: dire che l'essenza della fotografia è nel suo carattere referenziale non significa dire che l'immagine fotografica è sempre vera. Barthes spiega questo passaggio in modo limpido ricorrendo ad una distinzione che per molti aspetti ricorda il primo e il più fondamentale gesto metodico di Husserl. La riduzione fenomenologica implica la distinzione tra la certezza dell'esperienza interna – che non può mai essere messa in dubbio, perché ciò che appare è innegabile – e la realtà dell'esperienza trascendente – che, invece, è sempre presuntiva e che risulta dalla collaborazione intersoggettiva delle coscienze. Allo stesso modo la descrizione dell'essenza dell'immagine fotografica implica la distinzione tra la realtà del mondo esterno e quello che Barthes chiama “referente fotografico”⁹. Prendiamo il caso della famosa foto di Joe Rosenthal che ritrae i marines mentre innalzano la bandiera americana sull'isola di Iwo Jima. Come è noto l'immagine – che vinse il Pulitzer – è il frutto di una messa in scena, è una costruzione artificiale. Si può parlare forse di un falso, pensato ad uso propagandistico. Ma anche in questo caso l'indubitabile certezza della fotografia rimane intatta: quegli uomini sono stati lì, davanti a quell'obbiettivo, quella bandiera è stata lì su quell'isola. Se la foto “mente” è solo perché noi le facciamo dire più di quello che essa effettivamente dice.

È evidente che la “certezza fotografica” di cui parla Barthes ci costringe a porre in modo del tutto nuovo il problema della realtà delle immagini. Da una parte – ed è il lato positivo della questione – l'immagine si apre ad una dimensione documentaria che prima era impensabile. La fotografia ha una forza di attestazione che si sottrae alla contestazione e in questo senso ha un potere di testimonianza senza paragoni. Nello stesso tempo – ed è il lato politicamente inquietante della questione – *questo potere di attestazione*

⁸ B. Stiegler, *La technique et le temps*, vol. II: “La désorientation”, Paris, 1996, p. 25.

⁹ R. Barthes, *La chambre claire*, cit., p. 77.

apre nuove possibilità di mistificazione. C'è una differenza abissale tra la verità di una immagine fotografica e la certezza del suo referente; ma questa differenza non è ovvia, anzi, per lo più rimane occulta. Il rapporto immediato con l'immagine fotografica implica una tendenziale confusione del referente fotografico e del referente reale. È solo in virtù di un «atto secondo di sapere o di riflessione», cioè di un atto di critica, che noi possiamo prendere coscienza della distinzione tra questi due referenti¹⁰. Di per sé noi siamo portati a credere a ciò che la fotografia rappresenta e questo ha delle conseguenze incalcolabili dal punto di vista politico.

Il problema si radicalizza ulteriormente nel momento in cui le tecnologie di registrazione evolvono ancora. Con il passaggio dalle tecnologie di registrazione analogica a quelle digitali, il potere di mistificazione dell'immagine risulta esponenzialmente incrementato:

La manipolazione è al contrario l'essenza, cioè la regola, della fotografia digitale. Ora, questa possibilità di *non essere stata, essenziale* all'immagine fotografica digitale, *fa paura* – poiché quest'immagine, nonostante sia infinitamente manipolabile, *resta* una foto, conserva in sé qualcosa dello *è stato*, e la possibilità di distinguere il vero e il falso si assottiglia via via che aumentano le possibilità di trattamento digitale delle foto¹¹.

2) Anche il parallelismo tra coscienza e meccanismo cinematografico ha conseguenze politiche immense. Per Stiegler l'identità di un soggetto – non importa se si tratta di un soggetto individuale o di un soggetto collettivo – si costituisce sempre in un processo di adozione delle tracce – testi e immagini, che Stiegler chiama “ritenzioni terziarie” – che costituiscono il “già là” cui ogni esistenza è da sempre consegnata. Questo processo di adozione, grazie al quale un individuo si appropria del mondo cui appartiene, non ha nulla di negativo, anzi, è una condizione essenziale dell'essere umano. Ma l'immagine-cinematografica modifica in maniera sostanziale il rapporto tra la coscienza e le tracce di cui si deve appropriare, per via della

[...] coïncidence entre flux du film e flux de la conscience du spectateur de ce film, qui par le jeu du mouvement crée entre les poses photographiques, liées entre elles par le flux phonographique, déclenche le mécanisme d'*adoption complète* du temps du film par le temps de la conscience du spectateur, qui, en tant qu'elle est elle-même un flux, se trouve captée et «canalisée» par le mouvement des images¹².

Di fronte all'immagine cinematografica il soggetto si trova imbrigliato in un meccanismo di “adozione completa”, una sorta di *immedesimazione totale* che tende ad *eliminare ogni distanza tra colui che guarda e la cosa vista*. Il tempo del soggetto coincide con il tempo dell'immagine, l'interno si “sincronizza” con l'esterno, il flusso della coscienza e il flusso delle immagini

¹⁰ *Ivi*, p. 7.

¹¹ B. Stiegler, *L'immagine discreta*, in J. Derrida, B. Stiegler, *Ecografie della televisione*, Milano 1997, p. 171.

¹² B. Stiegler, *La technique et le temps*, vol. I: “Le faute d'Épiméthée”, Paris 1994, p. 34.

vengono a coincidere. Da qui deriva l'immenso *potere di persuasione e canalizzazione* dell'immagine-movimento.

3) Infine Stiegler vede in modo lucido le conseguenze politiche di un regime dell'immagine che si basa sul principio del "tempo reale": «*le temps réel marketise la politique*»¹³. Il livellamento della differenza temporale implica una sostanziale riduzione delle possibilità di progettazione politica. Se un progetto implica sempre l'adozione consapevole di un certo passato, che viene riconfigurato in funzione di un certo avvenire, la sincronizzazione temporale operata dal tempo reale, per cui tutto è presente a tutti in ogni momento, determina un radicale impoverimento delle possibilità di progettazione politica.

La conséquence en est la fin des programmes strictement politique, correspondant à des choix cohérentes et intégrés à *long terme* en fonction d'idées et d'actions collectives, auxquelles sont substitués des objectives et des stratégies de communication [...]¹⁴

L'immagine in tempo reale implica una sostanziale trasformazione del campo politico e dei rapporti tra individuo e potere. Da una parte l'individuo, il cittadino, avendo a disposizione un'informazione completa su ciò che viene definito come l'"*attualità*", ha l'illusione di poter assistere in prima persona a tutto. Dall'altra parte, e di rimando, il potere ha a disposizione un'informazione completa e in tempo reale sul cittadino, grazie a meccanismi di *monitoraggio* come il sondaggio, l'audience, ecc. Di conseguenza la progettazione politica tende a ridurre il suo orizzonte appiattendosi sulla meschinità di un presente costituito dalle impellenze più immediate e dagli umori più viscerali dell'individuo medio. Allo stesso modo l'immagine in tempo reale, occultando la differenza temporale, rende possibile concepire nuovi sistemi di democrazia diretta che in realtà sono una minaccia per l'idea stessa di democrazia. Stiegler su questo punto è molto chiaro:

C'est la différence démocratique qui est menacée, et il n'y a pas de démocratie directe: *la démocratie est indirecte, ou une caricature dissimulant un monstre*¹⁵.

Dall'immagine immediata all'immagine intermediale

Questo accenno alla necessità che la democrazia sia "indiretta" ci consente di ritornare al punto da cui siamo partiti, la teoria fenomenologica dell'immagine. Secondo un'espressione tipica del linguaggio televisivo le immagini in tempo reale sono immagini "in diretta". Dirette, cioè senza mediazioni. Come si è visto è esattamente questo il punto cruciale della teoria husserliana delle forme intuitive. Il primato della percezione naturale

¹³ B. Stiegler, *La technique et le temps*, vol. II: "La désorientation", cit., p. 145.

¹⁴ *Ivi*, p. 146.

¹⁵ *Ibidem*.

si basa sulla sua capacità di dare alla coscienza gli oggetti in originale, cioè direttamente e senza mediazioni. Ma a questo punto ci appare chiaro *le tecnologie dell'immagine contemporanee lavorano alla cancellazione del carattere di mediazione dell'immagine*. Lavorano cioè alla cancellazione di quel carattere fenomenologico che vale come il contrassegno essenziale per di distinguere immagine-segno e percezione naturale.

Le immagini contemporanee – intendendo questo termine nel senso più generale: fotografie, film, registrazioni sonore, videogiochi, immagini digitali, ecc. – costringono il fenomenologo e il filosofo politico a porsi due questioni speculari che in termini husserliani appaiono quasi contraddittorie: da una parte c'è il problema dell'*immagine immediata* e dall'altra quello della *percezione mediata*.

L'immagine è sempre un gioco di opacità e trasparenza. Nelle immagini tradizionali la dinamica di questo gioco è palese. Un quadro ha il suo senso nel mostrare qualcosa, nel lasciar vedere qualcosa d'altro da sé, l'oggetto raffigurato. Nello stesso tempo il quadro non può mai cancellare la propria materialità, la propria opacità. Quando vediamo una tela dipinta vediamo l'oggetto raffigurato ma anche il *come* della sua raffigurazione. Con l'avvento della fotografia, invece, le cose cambiano, come nota ancora una volta Barthes:

Qualunque cosa essa dia a vedere e quale che sia la sua maniera, *una foto è sempre invisibile: ciò che vediamo non è lei*. In poche parole: il referente aderisce¹⁶.

Nell'immagine fotografica il referente si presenta (apparentemente) di per sé, immediatamente. Tra il soggetto che guarda e l'oggetto guardato c'è ancora una mediazione, l'immagine; ma è una mediazione che non appare più. *L'immagine si occulta*.

Quello che vale per la fotografia – e si tenga presente che Barthes parla di immagini in bianco e nero, prodotte con una tecnologia che ormai appare “preistorica” – vale per tutte le immagini contemporanee. L'effetto di realtà garantito dai sistemi di registrazione oggettiva dei dati sensoriali, si unisce alla capacità di canalizzazione propria dell'immagine in movimento (che coopta tutta la soggettività), che a sua volta viene potenziata dalle possibilità trasmissione in tempo reale e, infine, dalle possibilità della manipolazione digitale: il risultato è ciò che per tanti secoli è stato solo un sogno, un'immagine in cui ciò che appare è la cosa stessa, in carne ed ossa.

Il problema è che *l'immediatezza non è possibile*. È dubbio – ma non voglio entrare in questa questione – che si possa parlare di immediatezza a proposito della percezione. Ma è assolutamente certo che l'immagine immediata non esiste. Perciò la strenua ricerca dell'immediatezza che caratterizza l'evoluzione tecnica dell'immagine contemporanea si traduce di fatto in un lavoro di occultamento della propria mediatezza. Questo processo non è veramente inedito e si potrebbe mostrare che anche le immagini antiche e moderne – o almeno alcune delle immagini antiche e

¹⁶ R. Barthes, *La chambre claire*, cit., p. 8.

moderne – erano orientate da un ideale di immediatezza che era già quello contemporaneo. Ma non c'è dubbio che nell'epoca della tecnica questo ideale si realizza in modalità prima impensabili. Si sarebbe tentati di dire che *l'immagine contemporanea è, per via della sua stessa natura tecnica, intrinsecamente mistificatoria*.

Dall'altra parte – e così vengo al secondo problema cui accennerò soltanto – l'evoluzione tecnologica implica anche un movimento esattamente inverso. Mentre l'immagine si fa immediata, illusoriamente immediata, la percezione si fa sempre più mediata.

Come Tommaso, crediamo a quello che vediamo e udiamo: a quello che percepiamo. Ma oggi, per la maggior parte del tempo *percepiamo attraverso l'intermediario di protesi di percezione*. Questo significa che le condizioni nelle quali si costituiscono le nostre credenze sono entrate in una fase di intensa evoluzione¹⁷.

Alle spalle di questa idea di una “percezione tecnicamente assistita”, oltre a Derrida, c'è un grande antecedente teorico: mi riferisco ovviamente a *Le geste et la parole* di Leroi-Gourhan. La grande ricostruzione storico-filosofico-scientifica proposta dal paleontologo francese è guidata dall'idea di una progressiva esteriorizzazione delle capacità umane, che sempre più completamente vengono affidate a strumenti tecnici. L'ultimo passaggio di questa evoluzione è costituito dalla esteriorizzazione delle capacità “mentali”: la memoria, il pensiero, e, appunto, la percezione¹⁸.

Parlare di “percezione mediata” significa porre il problema degli atti percettivi che richiedono l'ausilio di uno strumento tecnico. Anche in questo caso non si tratta di un problema veramente inedito. Quando Galileo osserva per la prima volta i quattro satelliti di Giove sta percependo qualcosa “in carne ed ossa”, oppure sta compiendo un atto di presentificazione fondato su una percezione? Si può parlare in questo caso di “coscienza di immagine”? È evidente che nella visione tramite cannocchiale una mediazione si dà, una mediazione in tutto e per tutto tecnologica. Ma è altrettanto evidente che non è così facile inquadrare l'esperienza della visione tramite cannocchiale come una non-percezione o come una percezione non in originale. Questa questione – che dal punto di vista fenomenologico è estremamente problematica – si ripropone in modo nuovo quando si considerano le immagini contemporanee. Assistere in diretta alla caduta di una delle Torre Gemelle che genere di esperienza intuitiva è? Siamo di fronte ad una immagine? oppure stiamo percependo qualcosa “realmente”?

Non pretendo qui di “liquidare” la straordinaria fenomenologia dell'immagine di Husserl, che resta un punto di riferimento imprescindibile per la comprensione dell'esperienza percettiva. Ma non si può nemmeno ignorare la portata destabilizzante, dal punto di vista teorico, delle tecniche

¹⁷ B. Stiegler, *L'immagine discreta*, cit., p. 169.

¹⁸ A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, vol. II: “La mémoire e les rythmes», Paris 1965 tr. it. *Il gesto e la parole*, vol. II: “La memoria e i ritmi”, Torino 1977, pp. 279 ss.

contemporanee. Si pensi alle prospettive aperte dalla cosiddetta “*augmented reality*”. Ciò che i Google Glass – tanto per fare un esempio – ci mostrano è la realtà non la sua immagine. Ma nello stesso tempo l'immagine si sovrappone alla realtà “*aumentandola*”, rendendola “*più reale*”, isolandone un aspetto o valorizzandone un profilo. In un caso del genere dobbiamo parlare di percezione o di immagine?

Sembrerebbe così avverarsi in un senso nuovo la profezia heideggeriana: l'epoca della tecnica è l'epoca dell'immagine *del* mondo, nel senso che è l'epoca in cui *il mondo è ridotto ad una immagine*¹⁹. Ma l'epoca della tecnica è anche l'epoca dell'immagine *come* mondo, nel senso che è l'epoca in cui *l'immagine si può sostituire e di fatto si sostituisce al mondo*.

Torniamo nuovamente al primo problema, quello dell'immagine immediata, che è quello che ci interessa di più in questo saggio. Agli occhi di Barthes, come si è visto, il carattere di immediatezza è uno dei grandi pregi dell'immagine fotografica. La sua aderenza al referente garantisce alla fotografia – e alle altre tecnologie di registrazione – un accesso privilegiato alla realtà del reale. Ma è davvero così? Davvero l'immediatezza consente un accesso più veritiero al reale? Ci sono buone ragioni per dubitarne e a questo proposito vorrei fare riferimento ad un libro recente di Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale*. Il problema che Montani ripropone è quello del rapporto tra immagini e realtà. Nel contesto tecnologico attuale che cosa significa autenticare un'immagine? Le immagini contemporanee possono ancora pretendere di riferirsi al mondo? Ne *L'immaginazione intermediale* la risposta a queste domande – teoriche, ma anche politiche – non passa per una negazione dell'opacità dell'immagine. Al contrario si tratta di valorizzare e mettere al lavoro proprio quel carattere di mediazione che le immagini contemporanee tendono per la loro intrinseca natura tecnica ad occultare. Montani riprende la nozione – ormai classica – di *rimediazione* e, depurandola di alcune ingenuità filosofiche che ancora contraddistinguevano l'approccio di Bolter e Grusin²⁰, la inserisce in una nuova prospettiva critica. Se è vero che la rimediazione – quel fenomeno tipico per cui le immagini prodotte da un medium vengono integrate in un altro medium – è uno dei trattati essenziali delle tecnologie contemporanee, *l'autenticazione delle immagini passa per un lavoro di confronto intermediale*:

in contrasto da un lato con l'idea di una *presa diretta dell'immagine sul mondo* (idea già invalidata dal fatto che il mondo presenta oggi un alto o altissimo tasso di mediatizzazione) e dall'altro con la tesi «postmoderna» secondo cui il mondo reale rischierebbe di lasciarsi *totalmente* sostituire da quello simulato, il paradigma audiovisivo a cui penso poggia sul presupposto che, solo muovendo da un *confronto attivo tra i diversi formati tecnici dell'immagine* (l'ottico e il digitale, per esempio) e tra le sue diverse forme discorsive (finzionale e documentale, per

¹⁹ M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, in *Holzwege*, Frankfurt am Main 1950, tr. it. di Pietro Chiodi, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, Milano 1999, p. 88.

²⁰ J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding new media*, Cambridge-London 1999, tr. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano 2002.

esempio), si possa rendere giustizia all'alterità irriducibile del mondo reale e alla testimonianza dei fatti, mediatici e non, che vi accadono²¹.

Le immagini contemporanee implicano una aderenza al reale che è solo presunta. La realtà, come insegna la fenomenologia, può costituirsi nella sua obbiettività solo in forza di uno scambio intersoggettivo. Ma *l'immagine immediata è una immagine dogmatica che tende a sottrarsi ad ogni critica*. Se è vero che le immagini hanno un potere, *il potere delle immagini contemporanee è assoluto*. La critica, infatti, si esercita sempre sui meccanismi di mediazione. Ma nel momento in cui la mediazione diviene occulta nessun confronto, nessuna discussione, nessuna messa in questione è più possibile. Di conseguenza la realtà delle immagini rimane sempre essenzialmente parziale.

Al contrario l'immagine intermediale è costitutivamente aperta alla critica²². È un'immagine che non nasconde la sua opacità, ma, anzi, la esplicita, la mette a tema, la sottopone al giudizio. In questo modo la rappresentazione si declina sempre in una modalità tipicamente autoriflessiva: l'evento rappresentato appare, ma nello stesso tempo appaiono le condizioni della rappresentazione. Questa autoriflessività non diventa autoriferimento – un rischio che è sempre possibile – nella misura in cui l'esigenza ultima rimane quella di render conto dell'alterità del mondo. Anche l'immagine intermediale si riferisce alla realtà; ma questa referenza non è immediata e non vuole esserlo²³.

²¹ P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, Roma-Bari 2010, p. XIII.

²² Non sviluppo qui in modo compiuto una riflessione sull'immagine intermediale anche perché è possibile trovare un'analisi approfondita ed esemplificata di questo tema nel già citato libro di Pietro Montani.

²³ In un saggio relativamente recente Mitchell ha riproposto il problema del potere delle immagini ridimensionandolo notevolmente. «Il nostro compito, come critici della cultura, è quello di smascherare queste immagini, distruggere gli idoli moderni e svelare i feticci che rendono schiave le persone? Si devono separare le immagini vere da quelle false, quelle sane da quelle malate, le pure dalle impure, le buone dalle cattive? [...] È forte la tentazione [...] di considerare la critica della cultura visuale come una strategia diretta di intervento politico». Ma questo approccio che identifica completamente intervento politico e critica del visuale appare insoddisfacente per ragioni che Mitchell individua in modo lucido e con ironia tagliente: «Forse il problema più ovvio è che lo smascheramento critico e la demolizione del potere nefasto delle immagini sono al tempo stesso facili e poco efficaci. Le immagini sono antagonisti politici facili perché, affrontandole, si può avere un avversario pericoloso e, tuttavia, alla fine della giornata ogni cosa rimane più o meno la stessa». [W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The lives and Loves of Images*, Chicago and London 2005, tr. it *Cosa vogliono le immagini*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, Milano 2009, p. 103-104 *passim*]. La critica di Mitchell – che è anche una autocritica – non può essere accantonata con leggerezza e in parte va recepita. La decostruzione del potere delle immagini corre sempre un duplice rischio: da una parte la faziosità e dall'altra l'inefficacia. Quanto al primo aspetto, va detto che la prospettiva adottata in questo saggio si sottrae in larga parte al sospetto di faziosità, nella misura in cui il tema del potere delle immagini viene impostato come un problema *innanzitutto tecnico*. Quanto al secondo aspetto il discorso è più complesso, ma per svilupparlo occorrerebbe un saggio a parte.