

# quale realtà, dietro allo schermo?

simonetta fadda

Il cinema e la televisione hanno abituato a considerare come qualcosa di naturale la visione su uno schermo d'immagini "reali" in movimento, ma questa evoluzione dello spazio della rappresentazione in un dispositivo tecnologico non è priva di conseguenze culturali e psicologiche. Oggi la visione si presenta come un *fatto tecnologico*, un'esperienza ottica non dipendente dalla percezione

umana e interamente gestita da media cui è stato demandato il compito di riportare la verità visiva del mondo, con la conseguenza che il mondo, per l'uomo, non si rivela più come una presenza immanente, ma come un'infinita successione d'immagini. La realtà sullo schermo è riformulata come immagine, come segno astratto e autonomo dal suo referente concreto, come informazione che non

A PEKING PEEP SHOW  
BY JOHN THOMSON  
FROM WIKIMEDIA COMMONS



serve a illuminare l'esperienza vissuta, ma ne produce una a sé stante, di tipo estetico. Il tirocinio quotidiano alla visione sullo schermo della realtà sotto forma d'immagine, infatti, consiste in una pratica progressiva di astrazione e ricostruzione dell'esperienza ottica, in cui la visione stessa tende a presentarsi come un processo percettivo *separato* dal mondo reale. Sullo schermo scorrono immagini che non hanno nessun riferimento con la *posizione reale nel mondo reale* dell'osservatore che le sta guardando e questa delocalizzazione dell'esperienza visiva se da un lato libera finalmente la visione da qualsiasi riferimento trascendente ("ciò che si vede è il Vero, ciò che si vede è segno di Dio", o simili), dall'altro sollecita l'attività dell'occhio entro un insieme di tecniche di gestione dell'attenzione che disciplinano l'esperienza visiva stessa, in modo da renderla strumentale alla costruzione di uno spazio omogeneo di consumo in cui anche i corpi, gli oggetti e le relazioni diventano astratti e intercambiabili. La visione si converte in un'esperienza riproducibile, modificabile e al tempo stesso transitoria, fugace e obsoleta, che sembra negare, in definitiva, l'esistenza del mondo reale.

Questa trasformazione del regime scopico è ormai compiuta, ma non è stato un processo così naturale come appare oggi. È significativo il caso riportato da Balász di una giovane contadina siberiana che negli anni Venti, arrivata per la prima volta in città e portata a vedere un film, uscì disgustata dal cinema per tutte le membra smembrate e le porzioni abnormi di oggetti che era stata costretta a guardare agitarsi sullo schermo, in una fantasmagoria allucinatoria e terrificante, priva di senso<sup>1</sup>. La giovane non era stata capace di leggere come un tutto unico i cambiamenti di piano e i movimenti di macchina, tenuti insieme dai salti e dalle sospensioni introdotte dal montaggio, perché aveva ancora una percezione dello spazio e del tempo come entità continue, cicliche, tendenzialmente uniformi e sostanzialmente omogenee alla sua stessa percezione di sé come persona e per questo inseparabili, in senso astratto, dalla sua esperienza vissuta. Catapultata nella metropoli degli anni Venti, la contadina siberiana non aveva ancora avuto il tempo di assimilare i rit-

[1] V. Béla Balász, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino 1955, p. 39.

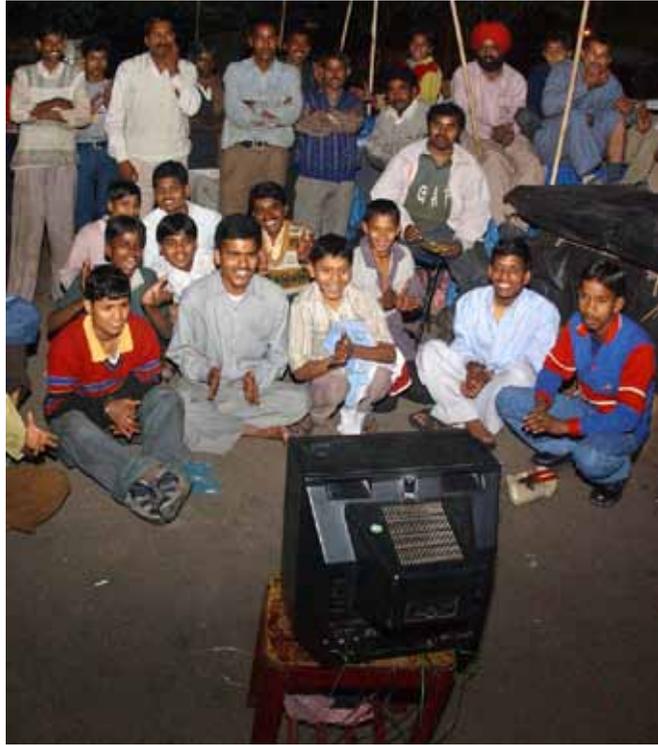
mi e le cesure della vita urbana del XX secolo e, per questo motivo, non era stata capace di accogliere le immagini del film riconoscendovi gli stessi ritmi e cesure. La sua inesperienza rispetto alle dislocazioni temporali e percettive introdotte nella vita moderna dalla massiccia tecnicizzazione dei mezzi e dei metodi di comunicazione, di trasporto e di lavoro non le aveva permesso di godere del cinema come di un antidoto terapeutico, capace di armonizzare le sue percezioni e la frammentazione della sua esperienza<sup>2</sup>. Per noi, invece, l'intermittenza, la discontinuità e l'espansione/condensazione dell'esperienza rappresentano le coordinate spaziotemporali ordinarie su cui si sviluppano le nostre relazioni e azioni e non solo siamo in grado di pensare il tempo e lo spazio come entità separabili da noi stessi, ma soprattutto lo facciamo quotidianamente senza nemmeno rendercene conto, perché da questa facoltà dipende il nostro adattamento alle forme di vita e di lavoro della contemporaneità. Gioco forza, abbiamo introiettato le procedure ottiche degli apparati tecnologici

visivi come qualcosa di *connaturato* alla realtà stessa, come una forma "reale" attraverso cui il mondo si presenterebbe *come tale* al nostro sguardo.

L'immagine che si muove nello schermo, tuttavia, non occupa realmente uno spazio, ma *si avvolge sullo spazio* come una sorta di sottilissima membrana. In questo movimento, lo spettatore viene riposizionato *dentro* la rappresentazione veicolata dallo schermo grazie a una radicale riorganizzazione della sua percezione dello spazio-tempo che, però, lo condiziona anche quando attraversa visivamente e fisicamente lo spazio e il tempo "reali", non riprodotti su schermo. L'abitudine alla visione d'immagini in movimento sullo schermo, infatti, cristallizza paradossalmente lo spettatore nel suo ruolo, trasformando la sua realtà *viva* in uno spettacolo in cui egli s'immerge sentendosene contemporaneamente *estraneo, esterno*, quasi invulnerabile a qualsiasi coinvolgimento profondo. Il mondo diventa il luogo per un'esperienza estetica intensa che resta tuttavia in superficie, poiché è vissuta in modo inconsapevole. Un'esperienza estetica che provoca una sorta di "nichilismo visivo" fondato sull'intercambiabilità e sulla circo-

[2] Sulla funzione terapeutica del cinema cfr. Walter Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a c. di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012.





lazione indifferente dei corpi, degli oggetti e delle relazioni è strettamente collegato ai meccanismi che governano la proliferazione e l'intercambiabilità dei segni nel sistema delle merci. Il potenziale di emancipazione dei mezzi attuali di comunicazione e scambio d'immagini e informazioni soffoca, dissolvendosi nella molteplicità delle esperienze estetiche di superficie. L'idea che tutti i significati si equivalgano induce un'obsolescenza della memoria visiva che, così, tende a perdersi nelle reti di merci e di segni, lasciandosi ottundere da sistemi del consumo visivo in cui sono messe all'opera precise tecniche di produzione e razionalizzazione dell'attenzione e delle sensazioni, omologhe alle tecniche e procedure di produzione e razionalizzazione del lavoro e del tempo di vita delle persone. Il mondo "reale" sembra sempre meno utile alla formazione del valore e svapora nell'opacità organica della materia, come fosse irrilevante e impermeabile al senso, ma è solo in questo ambiente confuso che possono allignare e crescere nuove soggettività in

grado di confrontarsi positivamente con la colonizzazione di matrice tecnologica dell'esperienza visiva. Occorre puntare l'attenzione sulle dinamiche di gestione e conservazione di gerarchie e poteri avallate da pratiche di consumo visivo irreflesse e automatiche, e vigilare sui tentativi di ritorno del trascendente nella forma del tecnologico ("la tecnologia è Vera perché funziona", o peggio: "la tecnologia funziona perché è Vera"). La posta in gioco è la riattivazione della carica di libertà insita nella circolazione indifferenziata d'immagini e informazioni, che in sé costituisce invece un potente strumento di democratizzazione della conoscenza e di potenziamento della sensibilità estetica. ■

[SIMONETTA FADDA È DOCENTE ALL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA E ALLA SCUOLA CIVICA DI CINEMA E TELEVISIONE (MILANO) E TRADUTTRICE. HA PUBBLICATO UNO STUDIO SULL'ARCHEOLOGIA DEL VIDEO, *DEFINIZIONE ZERO: ORIGINI DELLA VIDEOARTE FRA POLITICA E COMUNICAZIONE* (COSTA&NOLAN, MILANO 1999). I SUOI VIDEO SONO ESPOSTI IN ITALIA E ALL'ESTERO (MAMBO, BOLOGNA; MAN, NUORO; CINEMATHEQUE FRANÇAISE, PARIGI; MUSEO DI VILLA CROCE, GENOVA; MACH/MT MUSEUM, BERLINO; NORDISKA MUSEET, STOCOLMA.)]