

Aesthetica Preprint

Dall'analogico al digitale
Fotografia, esperienza e progresso tecnologico

di Emanuele Crescimanno

Sped. in a.p. art. 2 comma 20/c legge 662/96 – Filiale di Palermo



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica**[®] (edita da *Aesthetica Edizioni*) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**[®] e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**[®] con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

97

Aprile 2013

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MIUR (PRIN 2009, coordinatore scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Scienze umanistiche.

Emanuele Crescimanno

Dall'analogico al digitale

Fotografia, esperienza e progresso tecnologico

Indice

Introduzione	7
I – La fotografia, sorgente di nuovi mondi	15
II – Evoluzione della vita e progresso della tecnologia	
1. Origini biologiche della cultura	29
2. La tecnologia vivente	37
3. Per un'ecologia della tecnologia	43
4. L'uso collaborativo: nuove prospettive e nuove esperienze	50
III – Immagini tecnologicamente prodotte: l'autore e il fruitore	
1. La fotografia digitale e la costruzione della realtà: alcuni usi responsabili della fotografia	65
2. La sfida del digitale: una comunità di fotografi	77

Ai miei figli

Introduzione

L'esperienza mediata da strumenti tecnologici sembra essere oggi l'unica e la privilegiata modalità esperienziale possibile; tale stato di cose è frutto di uno sviluppo che ha caratterizzato tutto il Novecento e che negli ultimi anni di quel secolo e nei primi di quello che stiamo vivendo ha assunto caratteri ancora più marcati e un'evoluzione inarrestabile. Tale processo si è accompagnato da più parti con la sensazione di una progressiva disumanizzazione del soggetto che conduce l'esperienza, schiacciato dal peso sempre maggiore che lo strumento tecnico ha assunto; basterebbe ricordare, tra gli innumerevoli possibili riferimenti, come il sociologo Marshall McLuhan nel 1964 ne *Gli strumenti del comunicare* metteva in guardia rispetto a un narcisistico intorpidimento generato dalla familiarità sempre più spinta tra uomo e tecnologia: un torpore che come per il mitologico Narciso può condurre alla perdita della propria stessa identità, all'inazione e alla morte. Oggetto della presente analisi sarà dunque la svolta tecnologica nel presupposto che essa implica in prima istanza un ripensamento dell'uomo stesso, della sua natura e dei suoi modi di esperienza: si vedrà infatti come sia necessario ripartire dall'uomo e ritornare a esso per attribuirgli il corretto ruolo nel mondo e che soltanto tale prospettiva consente di porsi in una utile posizione mediana tra gli entusiasti del progresso tecnologico e gli scettici. Si porrà dunque al centro dell'attenzione l'esperienza e il modo in cui per mezzo di essa si determina l'uomo, si manifestano le sue potenzialità, si dà luogo al progetto della vita; si vedrà dunque come l'avanzamento tecnologico sia in qualche modo inscritto nell'uomo stesso e si verificherà, in conclusione, come la fotografia, la prima modalità specificatamente tecnica di produrre un'immagine della realtà e dell'esperienza sia un utile riferimento capace di fornire preziose indicazioni generali sui temi trattati, soprattutto seguendone il passaggio dalla dimensione analogica a quella digitale.

Nel 1953 il poeta Giuseppe Ungaretti inaugura il primo numero de *La Civiltà delle macchine* con una lettera a Leonardo Sinisgalli; confessando di subire il fascino del progresso moderno, ricorda che considera «la civiltà meccanica come la maggiore impresa sorta dalla memoria, e come essa fosse insieme impresa in antinomia con la memoria. La macchina richiamava la mia attenzione perché racchiude in sé un ritmo

[...]. La macchina è il risultato di una catena millenaria – sinteticamente rammentata anello per anello – di sforzi coordinati. Non è materia caotica. C'è, la sua bellezza sensibile, un passo dell'intelletto. [...] In quel prodigio di metrica [che è la macchina] noi possiamo ammirare il conseguimento di una forma articolata che, per raggiungere la sua perfetta precisione di forma dovette richiedere ai suoi ideatori e ai suoi costruttori un'emozione non dissimile da quella, anzi identica a quella, cui il piacere estetico dà vita»¹. Non può tuttavia esimersi dal notare che vi è una forza opposta a questa: «Vi è una forza, che è della macchina, che si moltiplica dalla macchina generatrice inesauribile di macchine sempre più poderose, che ci rende sempre più inermi davanti alla sua cecità, alla sua metrica che si fa cieca per l'uomo, che perde ogni memoria per l'uomo smemorando essa l'uomo». Questa spinta alla disumanizzazione porta con sé un rischio: «Quale sforzo dovrà sempre più fare l'uomo per non essere senza amore, senza dolore, senza tolleranza, senza pietà, senza ironia, senza fantasia; ma crudele, con il passato crollato, insensibilmente crudele come la macchina?»². La macchina infatti è stata in grado di realizzare i sogni e le fantasie di cui l'arte e la letteratura sono sempre state piene, è andata ben oltre ogni supposizione la fantascienza ha prodotto: cosa resta dunque all'uomo nell'epoca della civiltà delle macchine? La risposta a questi interrogativi è al contempo semplice e spiazzante: «progresso morale» e dunque porre al centro dell'attenzione «i problemi legati all'aspirazione umana di giustizia e di libertà»³. In un'epoca come la nostra fortemente caratterizzata dalla onnipresenza della tecnologia a partire dal quotidiano, questo invito del poeta Ungaretti si pone l'obiettivo di ridare il giusto peso all'uomo e ai suoi indispensabili strumenti tecnici e di sottolineare la necessità di un appropriato approccio etico nell'uso delle tecnologie: riprendere e riarticolare questi temi è dunque necessario per comprendere i modi con cui è oggi possibile fare esperienza e dar corso al millenario progetto dell'uomo.

La contemporaneità ha infatti posto in maniera nuova e pressante il tema dell'esperienza sottolineando nuove modalità in stretta relazione con i nuovi media. In discussione vi è innanzi tutto la natura stessa dell'esperienza e in secondo luogo le nuove modalità che assume quell'esperienza peculiare che è l'esperienza estetica. A partire da metà Settecento infatti – con la nascita dell'estetica – si è in misura sempre maggiore concentrata l'attenzione sulla specifica esperienza connessa alla conoscenza sensibile e si è indagato il suo valore epistemico: si è dunque cercato di individuare alcune proprietà distintive e alcuni specifici modelli costitutivi di un tipo particolare di esperienza e ci si è domandati se su questa particolare esperienza era possibile fondare un qualche tipo di sapere. E se in un primo momento la nozione di esperienza estetica ha fatto riferimento all'esperienza dell'arte e del bello, il venir meno della sistematizzazione settecentesca delle arti e il

contestuale apparire di nuove arti, l'emergere di nozioni differenti che hanno affiancato o sostituito quella di bello, hanno creato un progressivo e inesorabile allontanamento di queste tre nozioni ⁴. Infine i primi anni del Novecento hanno radicalmente modificato lo statuto dell'esperienza in una maniera così decisiva che anche il concetto di esperienza estetica ha mutato natura. Basti infatti pensare alle considerazioni che Walter Benjamin conduce nel suo saggio del 1933 *Esperienza e povertà*: nota infatti il filosofo tedesco che l'esperienza ha sempre minor peso e a essa si riconosce sempre minore importanza; infatti dai campi della Grande Guerra la gente è tornata «non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile» ⁵; sembra inoltre che si facciano esperienze meno significative e che queste non possano essere raccontate, non assurgano al ruolo e al valore di tradizione, proverbi o esperienze degli anziani. La contemporaneità, nota ancora Benjamin, si caratterizza per la «povertà dell'esperienza»; si domanda dunque «che valore ha allora l'intero patrimonio culturale, se proprio l'esperienza non ci congiunge a esso?»: ci si trova quindi in un periodo di barbarie, nel quale l'unica soluzione praticabile è quella di «ricominciare da capo» ⁶. Ecco dunque una nuova prospettiva e nuovi modelli euristici da seguire: Descartes, Einstein o Klee hanno dimostrato con il loro fare *tabula rasa* che è necessario ripartire da un grado zero dell'esperienza per far sì che questa assuma delle nuove connotazioni capaci di trasformare ogni singola esperienza in una esperienza che sia in grado di trascendere il suo più semplice e immediato significato e di rimandare a un senso complessivo. In queste brevi e incisive pagine Benjamin prospetta una nuova modalità di fare esperienza, una modalità moderna che si sia posta la domanda su quali siano gli apporti della tecnica e di che cosa cambia nell'epoca della tecnica e si sia presa consapevolezza della povertà dell'esperienza: gli uomini «desiderano essere esonerati dalle esperienze» ⁷ cioè attivare una nuova modalità esperienziale che riprende i termini con i quali la tradizione filosofica ha fatto riferimento all'esperienza. L'esperienza vissuta con riferimento alla sua immediatezza e puntualità, un'esperienza ancora priva di verità, deve divenire un'esperienza che ritorna su se stessa dando un nuovo valore conoscitivo alla realtà, un'esperienza di verità, ricca di nuove conoscenze ma al tempo stesso non esaustiva della ricchezza del reale di cui la modernità ha preso definitivamente consapevolezza: un'esperienza soggettiva e personale che miri dunque a essere codificata per essere comunicata, non più connessa soltanto all'accidentalità del singolo ma resa esemplare poiché diviene capace di leggere il proprio tempo e di diventarne specchio. L'esperienza estetica di conseguenza non fa più necessariamente riferimento a un'esperienza di un'arte dotata di aura bensì a un'arte meccanicamente riproducibile, un'arte che ha fatto irruzione nella quotidianità e che da questa prenda le mosse e con questa necessariamente si confronti: irrompe dunque nella vita di ogni giorno, «comporta un commercio attivo e vigile con il mondo» ⁸.

I nuovi orizzonti entro cui si fa esperienza subiscono inoltre un'ulteriore modificazione poiché «tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di *spettacoli*. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione»⁹ i cui connotati vanno compresi e tenuti in considerazione. Entra dunque in gioco l'altra idea di fondo da cui muove questa ricerca: e cioè che sia possibile considerare la fotografia come pratica di riferimento capace di dare utili indicazioni per spiegare il nuovo ruolo che la tecnica ha assunto nel Novecento. Si è scelto la fotografia per differenti motivi: innanzi tutto perché le immagini fotografiche sono state le prime immagini specificatamente tecniche, la cui produzione è stata all'origine intesa quasi come svincolata dall'intenzione umana a favore del dispositivo tecnico che produceva queste immagini; tale caratteristica ha fatto sì che si creasse un immediato e inedito rapporto tra le fotografie e la realtà di cui esse sono immagine. Il rapporto fiduciario tra fotografia e realtà, seppure ridimensionato sin dai primi anni del Novecento, costituisce ancora uno dei pregiudizi non del tutto rimossi con cui bisogna fare i conti; in secondo luogo la fotografia gode oggi di una nuova vivacità e centralità grazie alla svolta impressa dalla fotografia digitale e dall'onnipresenza degli apparecchi fotografici nel quotidiano esperire: anche questa novità si fonda sulla tecnica e di conseguenza necessita di un'appropriata riflessione. L'obiettivo primario della ricerca è dunque di comprendere come la tecnica, in un orizzonte di esperienza necessariamente mediata, svolge un ruolo fondamentale nella definizione di cosa è esperienza e di come si fa esperienza; il ricorso alla fotografia, ai suoi usi e ai suoi modi di rappresentazione servirà dunque per verificare tali assunti e indicare concrete modalità esperienziali che a partire da essa sono possibili.

È sotto gli occhi di tutti infatti che nel secolo scorso fotografia e cinema hanno assunto il ruolo fondamentale di creare e influenzare nuovi modi di esperire, hanno imposto modelli che sono andati ben al di là del loro specifico ambito, hanno prodotto l'immaginario comune delle masse, hanno imposto nuovi modelli culturali: già Walter Benjamin aveva infatti notato che il passaggio dalla dimensione culturale dell'aura a quello della semplice esposizione, della messa in mostra di un soggetto che diviene oggetto o merce (secondo il modello che chiunque può essere filmato) modifica radicalmente la possibilità di fare esperienza. Notava infatti che «con le innovazioni delle apparecchiature di ripresa, che permettono di fare sentire, e poco dopo di far vedere, l'oratore a un numero illimitato di spettatori, l'esposizione dell'uomo politico di fronte a queste apparecchiature di ripresa assume un ruolo di primo piano. Così come i teatri, si svuotano i Parlamenti. La radio e il cinema modificano non soltanto la funzione dell'attore professionista ma altrettanto anche quella di coloro che, come l'uomo politico, interpretano se

stessi. L'orientamento di questa modificazione, a prescindere dai diversi compiti particolari, è lo stesso sia per l'interprete cinematografico che per il politico. Esso persegue l'esposizione di prestazioni verificabili, anzi adottabili, in determinate condizioni sociali, così come lo sport li aveva richiesti dapprima sotto determinate condizioni naturali. Ciò ha come risultato una nuova selezione, una selezione che avviene di fronte all'apparecchiatura, dalla quale escono vincitori la star e il dittatore»¹⁰. La conquista del potere è conquista dell'animo popolare e in questa ottica ha bisogno di costruire un immaginario entro cui riconoscersi utilizzando strategie che hanno poco di prettamente politico e molto di spettacolare: si basano insomma sulla potenza delle immagini prodotte dalla fotografia e dal cinema.

Ciò che tuttavia va sottolineato è un aspetto positivo che più volte ricorrerà nello sviluppo della ricerca: senza dubbio il Novecento è stato segnato sin dalle sue origini da uno sviluppo sregolato della tecnica al quale si è spesso accompagnato, con esiti disastrosi, un passivo entusiasmo che ha fatto diventare il soggetto uno strumento della tecnica piuttosto che il contrario. Benjamin tuttavia intravede già negli anni Trenta la possibilità di intendere in maniera differente la tecnica: consapevole del fatto che la Prima guerra mondiale ha distrutto anche la possibilità di condurre esperienze significative e che «con questo immenso sviluppo della tecnica una miseria del tutto nuova ha colpito gli uomini»¹¹, tuttavia non demonizza radicalmente la tecnica. Evidenzia piuttosto la necessità di pensarla in maniera differente: se la tecnica necessaria alle opere dotate di aura intesseva rapporti di dominio con la natura attraverso la ritualità, la «seconda tecnica [...] mira piuttosto a un gioco combinato tra natura e umanità» e dunque segna un'apertura verso una nuova dimensione dell'esperienza: «l'umanità, nei suoi tentativi di innervazione, accanto a quelli tangibili, prende in considerazione anche obiettivi che al momento sono utopici. [...] Proprio perché questa seconda tecnica punta a una crescente liberazione dell'uomo dalla schiavitù del lavoro, dall'altro lato l'individuo, all'improvviso, vede allargato in modo imprevedibile il suo campo di gioco. In questo campo di gioco si sente ancora spaesato, ma in esso avanza le sue rivendicazioni»¹². Questo è dunque il nuovo spazio con cui l'esperienza mediata dalla tecnica deve confrontarsi, il nuovo orizzonte dell'azione e le nuove sfide di un soggetto che deve attivamente controllare la tecnica sino a essere in simbiosi con essa. È dunque possibile ancora prospettare un orizzonte entro cui l'esperienza mediata dalla tecnica può essere sensata e dar quindi luogo a una reale esperienza capace di formare il soggetto: si tratta di mettere nuovamente al centro dell'attenzione il soggetto e tutte le sue potenzialità che si dispiegano nel momento dell'esperienza e quindi di riconoscere a questi la capacità di esercitare positivamente le facoltà di discriminare e valutare.

Si tratterà dunque di valutare il ruolo delle immagini tecnicamente

prodotte, le funzioni che esse svolgono e la loro capacità di rendere conto dell'esperienza del reale, di riconoscere in queste immagini prodotte per mezzo di strumenti tecnici una validità e quindi la conseguente possibilità di aver fiducia in esse e utilizzarle come discriminabile per valutare l'esperienza, fondare quindi una possibile e auspicabile etica della visione. Si sosterrà infatti che il passaggio dall'analogico al digitale mette nuovamente al centro dell'attenzione il soggetto che produce l'immagine, la sua etica e il suo specifico sguardo sul mondo, superando dunque ogni catastrofica previsione di disumanizzazione del soggetto causata dalla tecnica: la tecnica è infatti per sua natura neutra anche se i suoi utilizzi hanno spesso condotto a una disumanizzazione del soggetto. È necessario mettere in discussione ciò che è naturale e ciò che è prodotto e comprendere come variano, al variare dei rapporti tra questi due termini, i modi dell'esperienza: «il fatto che si possa estrarre la logica di Bios dalla biologia e ricavarne qualcosa di utile è una scoperta sbalorditiva. [...] Eppure, nello stesso momento in cui la logica di Bios viene trasfusa nelle macchine, la logica di Tecne viene trasfusa nella vita»¹³. Conseguenza immediata di questa situazione è la perdita del controllo assoluto o meglio la necessità di ristrutturare i rapporti esistenti una volta che le macchine hanno assunto questa nuova natura: tale attività necessita innanzi tutto di una salda presa di coscienza di cosa sia l'uomo e di quali rapporti intrattenga con la natura e con l'organico.

Nel licenziare questo lavoro desidero ringraziare il professore Luigi Russo che anche questa volta ha seguito la sua evoluzione con competenza e passione; ringrazio inoltre Salvatore Tedesco per i competenti consigli fornitimi durante tutto lo svolgimento della ricerca e il professore Michele Cometa che ha ospitato, in un seminario da lui promosso, una relazione preparatoria a questo volume.

¹ G. Ungaretti, *Lettera* (1953), "Civiltà delle macchine", I, p. 7; poi con il titolo *L'ambizione dell'avanguardia*, in Id., *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, Mondadori, Milano 1986, pp. 870-71.

² Ivi, pp. 871-72.

³ Ivi, p. 873.

⁴ Sulla centralità di questi problemi per la nascita della disciplina ma anche per gli sviluppi che essa ha nella contemporaneità, rinvio all'ultimo e importante sforzo di riorganizzazione disciplinare proposto da Luigi Russo con la nozione di Neoestetica, una prospettiva capace di tenere insieme la dimensione storica e di proporre utili indicazioni per il futuro della disciplina: tale proposta è capace di coniugare diversamente la tradizione dell'estetica, di metterla in dialogo con l'innovazione e di fornire i necessari strumenti per interrogare il presente; si tratta dunque di comprendere come la contemporaneità declina i temi connessi alle due principali matrici che hanno dato luogo alla nascita dell'estetica, il problema del bello artistico e quello del piacere disinteressato (cfr. L. Russo, *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, "Rivista di estetica", n.s., 47 (2/2011), anno LI, pp. 197-209).

⁵ W. Benjamin, *Esperienza e povertà* (1933), tr. it. in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, p. 364.

⁶ Ivi, p. 365.

⁷ Ivi, p. 368.

⁸ J. Dewey, *Arte come esperienza* (1934), tr. it. Aesthetica, Palermo 2012³, p. 45. Dewey attua un ripensamento dei limiti e delle modalità secondo cui il soggetto esperisce: ritorna a quello che si può definire come un “grado zero” del termine, al suo uso ordinario e quotidiano rappresentato da affermazioni quali “un artigiano esperto” o “avere una particolare esperienza di qualcosa”: esperienza significa dunque dimestichezza con una questione di ordine pratico poiché ci si basa su acquisizioni passate e reiterate; esperienza significa dunque vissuto, partecipazione attiva e in prima persona a un determinato evento per mezzo della rielaborazione dei dati veicolati in prima istanza dai sensi. Su tali prospettive cfr. inoltre R. Shusterman, *Estetica pragmatista* (1992), tr. it. Aesthetica, Palermo 2010; Id., *The end of Aesthetic Experience*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 55, n. 1. (Winter, 1997), pp. 29-40, che sottolinea il valore «direzionale» assunto oggi dal concetto di esperienza estetica, capace dunque di indicare le nuove tendenze e i nuovi luoghi in cui essa si manifesta.

⁹ G. Debord, *La società dello spettacolo* (1967), tr. it. Baldini&Castoldi, Milano 2001, p. 53.

¹⁰ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-36), tr. it. in Id., *Aura e choc*, cit., p. 35.

¹¹ Id., *Esperienza e povertà*, cit., p. 365.

¹² Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 26.

¹³ K. Kelly, *Out of control. La nuova biologia delle macchine* (1994), tr. it. Urra, Milano 1996, p. 2.

I – La fotografia, sorgente di nuovi mondi

Nel 2010 il *British Museum* in collaborazione con la BBC ha organizzato una trasmissione televisiva, *La storia del mondo in 100 oggetti*, che si è posta l'obiettivo attraverso una selezione di oggetti significativi conservati nel museo di «simboleggiare un'ampia gamma di esperienze e di rispecchiare intere società, non solo i ricchi e i potenti»¹; gli oggetti selezionati dovevano essere, accanto alle opere d'arte, quelli della vita quotidiana, capaci quindi di esemplificare l'evoluzione e le differenze dei modi di vivere nello spazio e nel tempo. In buona sostanza si è trattato di individuare degli oggetti prodotti dall'uomo capaci di rappresentare i modi di vivere e di esperire, i meccanismi di adattamento alle differenti situazioni, la loro evoluzione, le loro costanti e le loro differenze: una storia fatta per mezzo degli oggetti, del loro ruolo nell'esperienza, della carica di innovazione che a essi necessariamente si accompagna; una storia che per mezzo degli oggetti che presenta mette in dialogo natura e cultura. La prospettiva che bisogna assumere dunque è quella secondo cui sin dalle sue origini l'uomo ha prodotto manufatti e di conseguenza cultura poiché «esiste ed è esistita soltanto un'umanità nello stato di cultura, anche se con enormi differenze di inventario culturale [... e] tutto ciò che vi è di naturale nell'uomo noi possiamo esperirlo soltanto impregnato di determinate colorazioni naturali»²; a dimostrazione di ciò basta verificare analogie e differenze tra gli oggetti proposti dalla mostra del *British Museum*: da «ciò che ci rende umani», le prime produzioni e l'impiego di utensili dell'antichità sino al «mondo che abbiamo creato»³ per mezzo di tutti gli strumenti che produciamo e usiamo e che trasformano le nostre relazioni con gli altri e con il mondo materiale. La tecnica con la svolta dell'industrializzazione ha imposto un mutamento radicale all'uomo stesso: è dunque dall'uomo che bisogna partire per comprendere come la tecnica lo determina e dai modi con cui questi esperisce.

Il tema principale che occuperà queste pagine è dunque un ripensamento dei modi dell'esperienza con cui il soggetto prende atto del suo stare al mondo e con cui costruisce la realtà e opera su di essa: evidenziata la peculiarità del Novecento, il ripensamento generale che la rivoluzione copernicana, quella darwiniana e quella freudiana hanno imposto all'uomo, alla sua stessa natura e alle sue modalità di conosce-

re e conoscersi, si tenterà di evidenziare, a partire dallo sviluppo della tecnologia, la posizione particolare dell'uomo e di spiegare le nuove modalità con cui questi produce immagine (non solo in senso figurato ma anche in senso proprio, come per esempio fa la fotografia) per conoscersi, a cominciare dal bisogno dell'uomo di farsi un'immagine di sé per comprendersi.

La riflessione di Arnold Gehlen può a questo proposito essere un appropriato punto di partenza perché sottolinea la necessità dell'uomo di dover innanzi tutto prendere una posizione riguardo se stesso, come egli si considera in relazione al mondo che lo circonda e agli altri uomini con cui interagisce: porre dunque l'uomo al centro della riflessione e con questi le relazioni che l'esperire mette in gioco, parlo come «progetto particolare» che si pone obiettivi mai tentati prima e che per questo si trova nella condizione di dovere «*dirigere* la propria vita»⁴ superando con le sue specifiche capacità le carenze che lo contraddistinguono. L'uomo tuttavia non solo prende posizione ma agisce o meglio «è capace di vivere solo in quanto agisce»⁵; in base a questo egli si distingue dagli animali e manifesta la propria libertà di agire o di non agire nei differenti modi esperienziali a cui dà vita. L'elaborazione della propria natura a partire da tale stato di cose è quindi il compito dell'uomo: questi prende coscienza delle proprie carenze, del proprio essere svantaggiato, dell'essere privo di specificazioni rispetto agli animali ma in base alla propria stessa natura si rivale di queste carenze con la specifica «sua *capacità di lavoro* ovvero le sue doti per l'azione, grazie cioè alle mani e all'intelligenza»⁶. L'uomo si apre dunque al mondo e si trova «costretto» a modificarlo, a uscire dall'ipotetico stato naturale in cui si trova per porsi attivamente all'opera con l'obiettivo della conservazione della propria esistenza e della realizzazione della propria natura: di conseguenza la cultura è l'unica dimensione entro cui l'uomo può vivere poiché essa è «quella parte della natura da lui dominata e trasformata in un complesso di ausili per la sua vita»⁷. Così sin dall'età infantile l'uomo attraverso ciò che vede, tocca, sposta, maneggia comincia a elaborare il proprio mondo, a intrecciare connessioni, a conoscere e prendere familiarità con altri soggetti e oggetti, a orientarsi nella vita attraverso esperienze che conducono ciò che è sconosciuto a essere fatto proprio e a essere connesso in maniera nuova: in breve acquisisce esperienza poiché organizza in modo specifico i dati che percepisce, diviene capace di superare i propri limiti e dunque di proiettarsi nel futuro creando un mondo in cui ha possibilità di vita e di buona riuscita. In questo agire finalizzato si manifesta l'attitudine propria dell'uomo, la comune matrice di conoscenza e azione che lo rende differente da tutti gli altri animali e che rende efficace i suoi modi di esperire: così l'uomo si libera inoltre della contingenza e si può proiettare nel futuro, sfuggendo all'assillo del presente, può attuare delle scelte che migliorino la sua condizione e che indichino

una tensione verso il progresso. Tale tensione inoltre non è esclusivamente rivolta alla soddisfazione dei bisogni primari o di quelli legati alla mera sopravvivenza, bensì apre all'innovazione, all'immaginazione, al nesso imprescindibile tra uomo, azione e comportamento: questo è il momento in cui entra in gioco il principio dell'esonero, «il fatto che noi abbiamo preso distanza, spezzato il cerchio dell'immediatezza, e che è possibile un comportamento previdente, ormai anticipatore delle impressioni future e il cui dominio si estende in un vasto ambito»⁸; si dà luogo dunque a un comportamento programmato e prospettico, che va nella direzione delle azioni future fino a istituire un'abitudine che libera energia vitale dai bisogni biologici elementari a favore delle prestazioni di specie superiore.

Se si torna per un attimo allora agli oggetti presentati dal *British Museum* per raccontare la storia dell'uomo, possiamo comprendere perché la xilografia del *Rinoceronte* di Albrecht Dürer può essere l'oggetto che riassume il suo passato e si proietta verso il suo futuro manifestando una caratteristica peculiare dell'uomo di ogni epoca: Dürer non vide mai un rinoceronte, si basò su testimonianze e racconti di viaggiatori; concepì dunque con la fantasia la creatura straordinaria che stava disegnando; eppure essa ci colpisce e ci appare assolutamente reale nel suo essere radicalmente immaginata perché «si erge a monumento della nostra infinita curiosità per il mondo che non abbiamo a portata di mano, e del nostro bisogno di esplorarlo e di cercare di comprenderlo»⁹ e pare dunque soddisfare quelle caratteristiche che si è visto sono specifiche dell'esonero. Per lo stesso ordine di ragioni non può stupire il fatto che l'ultimo oggetto proposto, quello che conclude il percorso, rappresenta il presente e testimonia le tendenze verso cui va il futuro, manifesta «alla perfezione il paradosso dell'*Homo faber*: le cose che fabbrichiamo ci permettono di dominare il nostro ambiente, ma a nostra volta da quelle cose finiamo per essere dominati e dipendere»¹⁰; si tratta infatti di una lampada solare con il suo accumulatore, un oggetto che ha a che fare con la tecnologia ma che, a differenza degli onnipresenti computer o smartphone, è capace di proiettarsi nel futuro. Basandosi infatti sull'energia solare essa è indice di una modalità di sviluppo sostenibile che tiene presente i requisiti di salubrità, sicurezza e attenzione verso il futuro del pianeta: «è un sogno del futuro nel quale riecheggia il più profondo e universale dei miti umani: quello del sole che dà la vita»¹¹.

L'oggetto teorico da porre al centro dell'attenzione è dunque l'esperienza e le sue potenzialità, l'uomo che fa esperienza producendo una realtà in cui operare e dar luogo alle proprie istanze; se ripensiamo ancora una volta al rinoceronte disegnato da Dürer è possibile fare un ulteriore passo in avanti: il ritratto del rinoceronte è una xilografia, un metodo tecnico che consente di produrre a partire da una matrice una serie infinita di copie tali da soddisfare la mania che percorse l'Europa

dopo lo sbarco dello strano animale a Lisbona nel 1515; ciò che interessa in questa sede è quindi l'estremo successo di questa immagine e ciò che la sua genesi tecnica può dirci per il problema più generale che stiamo affrontando. A partire da essa si può infatti sostenere che l'immagine è capace di costruire i modi e i limiti dell'esperienza, che solo attraverso essa il soggetto attua quel processo di oggettivazione delle conoscenze e delle esperienze necessario a una loro piena comprensione; l'elemento fondamentale da sottolineare è tuttavia la natura tecnica dell'immagine che l'avvicina quindi alle immagini prodotte dalla fotografia. È fatto noto e sottolineato da più parti che la fotografia nasce contemporaneamente allo sviluppo della borghesia industriale e che a essa sia profondamente legata: si può infatti in qualche modo sostenere che la fotografia trova in questa classe sociale e nelle sue esigenze la propria linfa vitale poiché è capace di fare immagine di quell'uomo, del suo mondo borghese e delle sue idee; sotto questo aspetto essa sarebbe dunque innanzi tutto un'arte tecnica, un'arte della modernità, capace di servirsi dei mezzi della modernità per mostrarne le sue stesse caratteristiche, in grado inoltre di fornire utili supporti per un'esperienza realmente formativa. La fotografia si assume quindi l'onere, a partire dalla propria stessa natura tecnica, di produrre un nuovo modo di vedere in sintonia con i nuovi tempi capace di riconfigurare la realtà: se la tecnica modifica infatti l'idea stessa dell'uomo a partire da come esso si vede e da come esso prende coscienza di poter agire in maniera nuova, la fotografia rende manifesta questa novità nelle immagini che produce e può quindi essere un efficace strumento per testare i limiti operativi di un modello che pone al suo centro l'azione e quindi il concreto esperire.

La riflessione che nei primi trent'anni del Novecento ha percorso la fotografia, affiancando la realizzazione concreta delle immagini è a mio avviso paradigmatica per comprendere il modo peculiare con cui la modernità ha fatto immagine di se stessa, prendendo coscienza dei cambiamenti in atto e manifestando di conseguenza una capacità senza eguale di conoscersi e rappresentarsi, di dare immagine di se stessa. È infatti possibile rendere conto della specificità del Novecento rispetto alle epoche precedenti ponendo al centro dell'attenzione il ruolo rivoluzionario che la tecnica ha svolto, introducendo un'accelerazione aggiuntiva ai processi di cambiamento e rendendo ancora più complessa ogni possibile decifrazione dei caratteri peculiari di quell'epoca. Ogni esperienza ha assunto così delle differenti caratteristiche perché mediata da nuovi strumenti tecnici che hanno trasformato modi di fare e di esperire che per secoli erano rimasti pressoché identici o si erano modificati di poco: la tecnica ha infatti informato i modi di pensare, vivere e vedere imponendosi con le proprie abitudini percettive e comportamentali. Uno dei luoghi privilegiati nel quale è possibile verificare i nuovi rapporti in essere è senza dubbio quello delle rappresentazioni,

delle immagini che l'uomo produce per venire a capo delle esperienze che vive: una riflessione sul ruolo della tecnica e sul suo rapporto con le pratiche artistiche, che evidenzia ogni loro proficua connessione al di là di facili demonizzazioni o semplicistici entusiasmi, può evitare che la prima si imponga di autorità sulle altre e di conseguenza può far sì che un'arte consapevole della sua matrice tecnica sia capace di dar forma al meglio al proprio tempo. Una prospettiva priva di questa consapevolezza, che ricalchi dunque le ben note critiche avanzate da Baudelaire al *Salon* parigino del 1859, ha considerato la fotografia un mostro rispetto alle altre arti e non le ha di conseguenza riconosciuto la capacità di dare una buona forma della realtà che rappresenta. Non è questa la sede per ricostruire i complessi e conflittuali rapporti che dalla sua invenzione intercorrono tra la fotografia e la pittura, basta tuttavia ricordare come la critica di Baudelaire sia non solo troppo a ridosso della nascita della fotografia e fortemente influenzata dall'utilizzo pittorico di questa ma soprattutto negativamente influenzata dalla natura tecnica (e industriale) della nuova invenzione: una pratica di siffatta natura era, in quell'ottica, quindi capace di svolgere esclusivamente un ruolo servile rispetto alle scienze e le arti ¹².

In quest'ottica è quindi possibile evidenziare dei momenti fondamentali nei quali questo nuovo rapporto si articola in maniera esemplare; come detto, la pratica di riferimento sarà la fotografia e i suoi usi che nel corso del secolo hanno svolto la funzione di cartina al tornasole del ruolo assunto dalla tecnica: è indubbio infatti che nuovi rapporti si instaurano nel Novecento tra arti e scienze, esse si infatti caratterizzano per una «aria di famiglia» e per le reciproche influenze, per una comune «tendenza allo sperimentale» ¹³ che diviene la loro caratteristica peculiare.

Gli anni Venti e Trenta del Novecento si caratterizzano per la definitiva presa di coscienza della portata innovativa che le immagini prodotte dalla fotografia e dal cinema introducono nel più generale universo della rappresentazione: quella che per Paul Valéry nel 1928 sembrava una lontana e futuribile previsione – «così saremo alimentati da immagini visive o uditive, che appariranno e spariranno al minimo gesto, quasi a un cenno» ¹⁴ – in quegli anni diviene sempre di più una realtà poiché si riconosce il ruolo che le immagini hanno assunto per la comprensione delle proprie esperienze e del proprio modo di vivere ma anche dei modi di vedere della propria epoca. Valéry stesso evidenziava l'elemento innovativo e rivoluzionario della fotografia e del cinema: «Vi è in tutte le arti una parte fisica che non può più essere considerata e trattata come si è fatto finora, che non può più prescindere dalle realizzazioni della conoscenza e delle capacità moderne. Né la materia, né lo spazio, né il tempo sono da vent'anni ciò che erano sempre stati. Bisogna aspettarsi che novità così grandi trasformino completamente la tecnica delle arti, agiscano con essa sulla stessa

invenzione, giungano forse a modificare meravigliosamente anche la nozione di arte»¹⁵.

Vi è dunque un nuovo e autentico entusiasmo per le potenzialità della tecnica, per i nuovi orizzonti epistemologici che questa può aprire, per le modalità produttive che essa determina. Ci si rende rapidamente conto che le immagini prodotte dalla fotografia e dal cinema generano una nuova realtà, evidenziano un differente e peculiare modo di guardare la realtà e di dare a essa forma. Per mezzo di esse si guarda e si conosce in modo moderno il nuovo mondo che il Novecento sta facendo nascere poiché sia questo che le immagini che lo rappresentano sono sotto il segno della nuova tecnica. Queste immagini segnano dunque una apertura verso il reale poiché sono capaci di rendere il senso ancora sfuggente della modernità che si sta affermando, di riconfigurare la realtà: creano di conseguenza un nuovo universo visuale, quello proprio del Novecento.

Se si dovesse dunque indicare una sorta di slogan per riassumere il fermento di quegli anni sarebbe sufficiente affermare che quella ricerca fotografica, teorica e pratica, mirava alla determinazione di una forma nuova e finalmente davvero fotografica, alla sperimentazione di nuove prospettive e libertà espressive capaci di sviluppare sino in fondo le potenzialità della fotografia; dare legittimità in fin dei conti a «una vera cultura visuale»¹⁶. La fotografia è quindi il luogo della sperimentazione e di apertura verso nuove dimensioni del sensibile del tutto autonome rispetto a quelle della pittura, disciplina dalla quale si è definitivamente emancipata; la fotografia inoltre ha nuove e moderne possibilità di applicazione e campi d'azione quali la stampa, la pubblicità, la tecnica e l'industria, la scienza, che la fanno assolutamente omogenea ai nuovi sviluppi dei tempi. Tecnica e sperimentazione sono le parole chiave per comprendere questa svolta, per affermare che la fotografia è capace di imporre una nuova visione della realtà. Può dunque a buon diritto affermare nel 1929 Albert Renger-Patzsch che dopo quasi cento anni la fotografia «ha acquisito un immenso significato per l'uomo moderno, migliaia di persone vivono di essa e attraverso essa, ha fatto nascere la stampa illustrata, procura illustrazioni veritiere utili in molte attività di natura scientifica. In breve, la vita moderna non sarebbe più immaginabile senza la fotografia»¹⁷.

Può essere utile dunque individuare alcuni momenti di svolta di questo processo, alcune significative circostanze in cui questo nuovo atteggiamento si esprime con maggiore chiarezza e ricchezza teorica. La mostra di Stoccarda *Film und Foto* del 1929 è senza dubbio uno di questi interessanti punti di svolta: essa propose infatti il meglio della sperimentazione fotografica di quegli anni (circa 1200 opere di oltre 150 artisti) e riscosse grande favore sia tra i critici sia nel pubblico che la visitò quando divenne itinerante nelle città di Berlino, Monaco, Vienna, Zagabria, Basilea e Zurigo. L'esposizione mise in mostra il me-

glio della ricerca sia europea sia americana in fotografia e nel cinema con un occhio di riguardo per tutte le avanguardie e le sperimentazioni e per i legami tra i due differenti mezzi espressivi ¹⁸.

Un resoconto fondamentale della esposizione di Stoccarda è *photo-auge* di Franz Roh, storico e critico d'arte tedesco, e di Jan Tschichold, tipografo e collaboratore alla mostra, pubblicato nello stesso 1929: il volume non è soltanto una presentazione delle più significative fotografie esposte bensì un manifesto per immagini (con una breve introduzione) del nuovo modo di fotografare, delle nuove funzioni e dei nuovi usi della fotografia. La tesi fondamentale che le fotografie "dimostrano" è che la fotografia può ormai essere utilizzata in maniera costruttiva piuttosto che secondo il suo uso mimetico più immediato e semplice; quest'ultimo utilizzo infatti è improprio e consente una "semplice" funzione di rappresentazione. Per essere costruttiva, produttrice, la fotografia deve utilizzare tagli e angolature inconsueti, punti di vista nuovi, produrre immagini di oggetti non necessariamente interi ¹⁹. Solo in tal modo la fotografia sarà una pratica assolutamente moderna, la tecnica del presente: una tecnica che manifesta l'entusiasmo per il progresso e che è capace di sfruttarlo al meglio; per esempio sfruttando la maneggevolezza e la facilità di utilizzo dei nuovi dispositivi fotografici, le "nuove" *Leica*, leggere, pratiche e facili da utilizzare e quindi dotate di una nuova performatività che si riflette nelle immagini che si producono. La prima notazione che si può dunque fare è che quelle proposte sono tutte immagini consapevolmente figlie della tecnica che le ha prodotte: alcune angolazioni, certi tagli delle inquadrature possono essere fatti esclusivamente con una reflex di ridotte dimensioni e peso e non ingombrante, con una macchina che sia in sintonia con il proprio tempo e con i suoi oggetti ²⁰.

Si mostra dunque il reale ponendosi in una nuova ottica, mostrando il quotidiano in una nuova maniera: questo compito è reso innanzi tutto agevole dal fatto che «gli apparecchi della nuova tecnica fotografica sono talmente semplici che in linea di principio chiunque può maneggiarli»; di conseguenza la semplificazione della tecnica fa sì che tutto l'impegno profuso possa essere dedicato alla parte "creativa" dell'opera, alla messa in forma. I nuovi apparecchi fotografici grazie allo sviluppo della tecnica «riescono a realizzare produzioni sempre più complicate mentre il loro utilizzo si semplifica ogni giorno di più»: questa condizione non inebetisce o rende passivo l'utilizzatore bensì lo lascia libero per concentrarsi sulle fondamentali esigenze della produzione; le nuove e performanti macchine fotografiche diventano dunque «una sorta di tastiera espressiva per la moltitudine» ²¹.

La nuova fotografia dunque prende spunto dal quotidiano, a esso fa riferimento e cerca di dar conto della sua esperienza: il suo obiettivo è di dare una forma visibile alla realtà per mezzo di una rappresentazione «espressiva, vale a dire strutturata, composta, "necessaria" in

ogni suo elemento»; ha dunque una forma che è produttiva poiché propone «un nuovo modo di vedere le cose, più teso e costruttivo»²² ed è consapevole del potenziale espressivo del mezzo tecnico utilizzato. Una buona fotografia è di conseguenza una messa in forma che organizza in maniera individuale un «brano di realtà più fecondo» e per rispondere sino in fondo allo spirito dei tempi deve rendere conto della «molteplicità ed infinità di soggetti disponibili da trattare»²³: si apre dunque la strada a tutti quei nuovi oggetti della modernità che per mezzo della rappresentazione fotografica assumono una nuova dignità artistica.

Uno dei fotografi più interessanti e sperimentali tra quelli proposti dalla mostra *Film und Foto* è senza dubbio l'ungherese László Moholy-Nagy che tra il 1925 e il 1927 aveva pubblicato *Pittura Fotografia Film*, testo fondamentale per la comprensione degli sviluppi di queste pratiche nei primi anni del Novecento: anche questo volume, come quello di Roh, affianca al testo numerose illustrazioni che «nella loro continuità chiariscono VISIVAMENTE i problemi dibattuti nel testo»²⁴. Moholy-Nagy, membro del Bauhaus sin dagli anni Venti su chiamata dello stesso Walter Gropius e direttore di questa istituzione a Chicago nel 1937, è di certo una figura fondamentale nell'evoluzione storica della fotografia poiché problematizza alcuni fondamentali caratteri che segnano un ulteriore sviluppo dell'autonomia e presa di coscienza della natura specifica della fotografia sotto il segno della nuova gestione della tecnica²⁵. Alle sue riflessioni si deve infatti la presa di consapevolezza di una certa e nuova artisticità nel lavoro industriale, di un nuovo rapporto che di conseguenza si instaura tra arte e tecnologia; infine egli pone l'accento sia nel suo lavoro teorico sia in quello di fotografo sull'aspetto progettuale e ideativo dell'opera d'arte fotografica (in contrapposizione al carattere di semplice manualità).

La fotografia è capace di rendere manifesta la nuova visione del mondo, una visione moderna del mondo consapevole della sua novità, della sua relatività e prospettività, una visione capace di fondare l'esperienza moderna della realtà: la fotografia è dunque la pratica estremamente capace di dire il proprio tempo, le tensioni che lo percorrono e di manifestare il nuovo rapporto con la tecnologia che lo caratterizza. Tutto ciò non solo per mezzo dell'assunzione di non usuali punti di vista sulla realtà, di una differente frammentazione degli oggetti e di un nuovo peso dato ai dettagli: tali prospettive sono effettivamente quelle della modernità ma da sole non sono sufficienti a darne conto. La novità principale è da rintracciare in un nuovo modo di intendere il rapporto esperienziale con la realtà, in un fare esperienze "moderno": se l'orizzonte delle esperienze si è infatti dilatato, anche i mezzi per comprendere queste esperienze devono dilatarsi e adeguarsi a queste nuove dimensioni. La fotografia è il mezzo più appropriato per una corretta esplorazione visuale del moderno: grazie a essa comprendiamo

la svolta verso l'immagine della modernità poiché essa è al contempo messa in forma capace sia di riconfigurare la realtà ma anche di inventarla; la fotografia è dunque capace di imporre una nuova visione della realtà che si caratterizza per l'oggettività e il dinamismo, caratteristiche peculiari dell'esperienza della modernità ²⁶.

La fotografia infatti, come ogni arte, produce una nuova configurazione (*Gestaltung*) secondo le caratteristiche della propria specifica materia: in particolare dunque la fotografia compone per mezzo della luce e delle sue differenti forme di manifestazione; il problema principale del fotografo è dunque quello delle modalità con cui captare e mettere in forma la luce; deve infatti sviluppare una sua propria estetica normativa nell'utilizzo della luce a partire dalle specificità del proprio *medium* ²⁷. L'opera di riconfigurazione del reale nell'immagine fotografica necessita anzitutto «*educazione estetica*, nel senso letterale dell'espressione: un'educazione all'uso dei sensi, un'estensione del loro raggio d'azione, un loro affinamento e una loro nuova articolazione, al fine di consentire all'individuo moderno di rapportarsi in modo più consapevole ed efficace con l'ambiente che lo circonda» ²⁸. È bene inoltre notare che «l'estetico sarà da intendersi, proprio baumgartianamente, come ambito [...] che comprende tutto un certo uso della sensorialità» e che dunque preveda «un "certo uso" della sensorialità – e schematicamente si potrà solo dire che si tratta di un uso pregnante e coscientializzato» ²⁹. Tale nuova e più profonda visione del mondo, non più circoscritta dai, o ai, limiti dell'occhio ma supportata dagli strumenti ottici pone il problema della sua corretta e completa messa in immagine: questa non è una semplice descrizione del visivo bensì la produzione di qualcosa di assolutamente nuovo. La tecnica al servizio dell'ottica infatti amplia la possibilità della rappresentazione come conseguenza dell'ampliamento del campo visivo, non più limitato ai limiti fisici dell'occhio ma supportato dai dispositivi della tecnica. Inoltre le distorsioni che l'obiettivo fotografico consente producono nuovi modi di vedere la realtà che ci circonda e di conseguenza di vedere più in generale in modo nuovo.

Ma Moholy-Nagy non si accontenta di prendere coscienza del fatto che «vediamo il mondo con tutt'altri occhi»: è necessario piuttosto dopo un secolo di fotografia e oltre vent'anni di cinema «produrre secondo un piano, in quanto per la vita è importante la creazione di nuove relazioni» ³⁰. La semplice riproduzione in una immagine di relazioni e configurazioni già esistenti in natura non comporta alcun progresso né alcuna creatività poiché il fondamento dell'analisi di Moholy-Nagy risiede sulla differenza tra produzione e riproduzione: bisogna infatti sviluppare una «creatività produttiva» ³¹ utilizzando in maniera opportuna, sperimentale e innovativa la tecnica che sta alla base della fotografia (e di tutte quelle nuove modalità esperienziali che sono tipiche della modernità, quali il grammofono, il televisore, ecc.). Il modello da

seguire è appunto quello della tecnica, della piena padronanza dell'utilizzo scientifico della fotografia, «la precisa conoscenza dei mezzi»³²: la conoscenza dunque degli effetti della luce sulla superficie fotosensibile e la sperimentazione di ogni loro possibile effetto. Inoltre bisogna sfruttare la capacità della fotografia di essere in sintonia con il progresso tecnico e dunque la sua possibilità di cogliere la “bellezza” del mondo moderno, «le inesauribili meraviglie della vita»³³, di ciò che ci sta sotto gli occhi e che altrimenti non vedremmo esteticamente: la sensibilità dell'uomo moderno infatti è in sintonia e sincronia con le specifiche trasformazioni della sua epoca, è capace con le sue innumerevoli possibilità di applicazione di essere un utile strumento ed è di conseguenza capace di far vedere e conoscere il mondo in maniera differente³⁴. Dunque l'atteggiamento di Moholy-Nagy nei confronti della tecnica, l'elemento che segna la proficua svolta che la fotografia della fine degli anni Venti ha intrapreso, è riassumibile nella proposta di un nuovo uso consapevole della tecnica: essa deve affiancare ed estendere la sensibilità nell'atto dell'esperire la realtà al fine di ottenerne una piena e profonda esperienza in sintonia con i nuovi tempi.

La fotografia dunque così come è teorizzata e praticata a cavallo degli anni Venti e Trenta del secolo scorso si pone come utilizzo cosciente dei nuovi mezzi tecnici, rivalutazione dei loro modi specifici di guardare e rappresentare coerentemente la loro contemporaneità, una corretta scelta dei mezzi espressivi per produrre una composizione dotata di un proprio ordine: l'immagine così prodotta è dotata quindi di una propria completezza e coerenza, di una propria significatività che può spiegare qualcosa che nella realtà avrebbe difficoltà a essere compresa pienamente.

Una terza figura di cui tener conto nell'analisi della svolta degli anni Trenta è senza dubbio Benjamin poiché pone al centro della propria riflessione il rapporto tra arte e tecnica al fine di evidenziare una sorta di asincronia della prima rispetto all'altra che necessita quindi una nuova calibrazione dei rapporti. La fotografia infatti secondo Benjamin ha la capacità di modificare i sensi, affiancandoli, e di conseguenza di mutare il rapporto con la realtà: si modificano inoltre i mezzi di azione sulla realtà, si conosce in maniera differente e più approfondita e in base a queste nuove conoscenze si può dar luogo a una nuova modalità performativa di conoscere, una conoscenza che migliora sempre di più se stessa e che fa sì che i nostri sensi (supportati dallo strumento tecnico) divengano sempre più performanti. È insomma un nuovo modo di intendere il rapporto esperienziale con la realtà, è un fare esperienze moderno superando per esempio quei limiti che Benjamin aveva evidenziato in *Esperienza e povertà*. Se l'orizzonte delle esperienze si è infatti dilatato, anche i mezzi per comprendere queste esperienze devono dilatarsi e adeguarsi a queste nuove dimensioni, è necessario dunque uno spirito sperimentale volto a immaginare e prefigurare nuove e creative moda-

lità di utilizzo delle immagini prodotte tecnicamente. Forte è dunque la sintonia tra Benjamin e Moholy-Nagy e la fiducia nelle potenzialità della fotografia: «In quella grande revisione dell'inventario percettivo che cambierà ancora e in modo imprevedibile la nostra immagine del mondo egli [Karl Blossfeldt] ha fatto la sua parte. Ha dimostrato quanto abbia ragione il pioniere della nuova fotografia, Moholy-Nagy, quando dice: "I confini della fotografia non sono prevedibili. Qui tutto è ancora così nuovo che lo stesso cercare porta già a risultati creativi. La tecnica è l'ovvio battistrada. L'analfabeta del futuro non sarà chi non sa scrivere, ma chi non conosce la fotografia"»³⁵. L'obiettivo teorico generale di tutta la riflessione di Moholy-Nagy è infatti di evidenziare la nuova apertura alla dimensione del visuale e il ruolo centrale che essa svolge nella contemporaneità; Benjamin fa sua questa prospettiva a partire dagli scritti sulla riproducibilità tecnica e sulla fotografia, interpretando e cercando di dare una sistemazione teorica forte alla svolta tecnica dei primi trent'anni del Novecento. La centralità che in quegli anni assume la riflessione sulla fotografia dimostra infatti, ancora una volta, come la sua invenzione e la sua diffusione modificano radicalmente le modalità esperienziali e percettive, le forme di rappresentazione e più in generale l'insieme dei modi di conoscere: grazie alla fotografia dunque si apre una nuova epoca, si crea un nuovo mondo. Non è dunque casuale che la riflessione di Benjamin prenda le mosse dalle forme di Blossfeldt e dai «nuovi mondi immaginari» che le sue immagini producono: gli ingrandimenti mostrano infatti un tesoro di «analogie e forme» fondate sul principio della variazione, «il cedere e l'acconsentire, il malleabile e l'inesauribile, l'astuto e l'onnipresente»³⁶ capace di modificare radicalmente i modi di percezione e rappresentazione. A conferma di ciò vi è il percorso che Benjamin traccia nella *Piccola storia della fotografia*: un'evoluzione che emancipa la fotografia dai modelli e dalle forme della pittura per produrre immagini specificatamente fotografiche, quindi in sintonia con i nuovi tempi poiché «la natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio»³⁷. Non solo quindi le immagini di Blossfeldt capaci di produrre «un geysir di nuovi mondi immaginari»³⁸, ma anche le immagini di Atget o il progetto incompiuto di Sander di *Uomini del XX secolo*, capace di produrre «immagini somiglianti, in cui si possono riconoscere con assoluta facilità e sicurezza il signor X o la signora Y, ma vi si riconosce, e vi si deve riconoscere, qualcosa d'altro»³⁹, capaci dunque di essere una reale apertura sul nuovo mondo del Novecento.

Dunque la fotografia mette al centro della riflessione del Novecento la tecnica e i nuovi modi con cui attraverso essa si fa esperienza ma anche, e in maniera più generale, è necessario pensare il rapporto tra uomo e tecnologia e le opportunità che essa dischiude.

¹ N. MacGregor, *La storia del mondo in 100 oggetti* (2010), tr. it. Adelphi, Milano 2012, p. XIII.

² A. Gehlen, *A proposito di cultura, natura e naturalità* (1959), tr. it. in Id., *Prospettive antropologiche*, il Mulino, Bologna 2005, pp. 115-16.

³ N. MacGregor, *La storia del mondo in 100 oggetti*, cit., pp. 1, 629: si rimanda al complesso inventario di oggetti (dalle testimonianze delle popolazioni primitive attraverso i loro utensili ai manufatti artistici e non, sino agli oggetti prodotti industrialmente presenti nel nostro quotidiano) e alla loro analisi per comprendere sino in fondo il *fil rouge* che li lega in maniera indissolubile nel progetto unico dell'evoluzione culturale dell'uomo.

⁴ A. Gehlen, *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo* (1940; 1966⁸), tr. it. Feltrinelli, Milano 1983, pp. 41, 43 (seconda citazione leggermente modificata).

⁵ Ivi, p. 50 (citazione leggermente modificata).

⁶ Ivi, p. 60.

⁷ Ivi, pp. 64-65.

⁸ Ivi, p. 91. Per un'analisi dei rapporti tra la riflessione di Gehlen e quella di Dewey sul tema dell'esperienza rimando a S. Tedesco, *Forme viventi. Antropologia ed estetica dell'espressione*, Mimesis, Milano 2008, p. 115 ss.

⁹ N. MacGregor, *La storia del mondo in 100 oggetti*, cit., p. XXVI.

¹⁰ Ivi, p. 655.

¹¹ Ivi, p. 660.

¹² Cfr. Ch. Baudelaire, *Il pubblico moderno e la fotografia* (1859), tr. it. in Id., *Salon del 1859*, in Id., *Opere*, Mondadori, Milano 1996.

¹³ A. Gehlen, *L'uomo nell'era della tecnica*, cit., pp. 51, 54.

¹⁴ P. Valéry, *La conquista dell'ubiquità* (1928), tr. it. in Id., *Pezzi sull'arte*, p. 107. Moholy-Nagy dal canto suo prevede, grazie alla tecnica e alle sue nuove possibilità, la diffusione di «pinacoteche domestiche», nuove raccolte di fotografie e film disponibili in tutte le case (L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film* (1927²), tr. it. Einaudi, Torino 2010, p. 23).

¹⁵ P. Valéry, *La conquista dell'ubiquità*, cit., p. 107. Non è un caso evidentemente l'utilizzo da parte di Benjamin di questa citazione come esergo del suo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*.

¹⁶ F. Roh, J. Tschichold, *foto-auge* (1929), tr. it. Liguori, Napoli 2007, p. 3.

¹⁷ A. Renger-Patzsch, *Photographie und Kunst*, in *Das Deutsche Lichtbild*, Robert & Bruno Schultz, Berlino 1929, citato in R. Valtorta, *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 106. Analoghe considerazioni sono svolte negli stessi anni da Alexandr Rodchenko con analoga insistenza sui termini di "sperimentazione" e "tecnica" (cfr. ivi, pp. 92-93). E non è di certo un caso che la biografia di Moholy-Nagy curata dalla moglie Sibyl si intitolò *Moholy-Nagy: Experiment in Totality* (New York, Harper 1950).

¹⁸ Oltre alla presentazione delle fotografie degli americani Steichen, Weston, Abbott e Sheeler; dei tedeschi Baumeister, Burcharz, Renger-Patzsch e Schwitters; dei francesi Kertész, Krull e Lotar; di Moholy-Nagy e di Rodchenko, dei fotomontaggi di Hearfield, fu organizzato un festival cinematografico con la proiezione de *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, *L'Etoile de Mer* di Man Ray, *La corazzata Potëmkin* di Ejzenštejn, *Variety* di Dupont, *L'uomo con la macchina da presa* di Vertov.

¹⁹ Peter Galassi nel suo *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia* (1981, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 1989) evidenzia come il superamento della prospettiva classica sia una delle matrici che segnano la nascita della fotografia riprendendo certa pittura (basti pensare, un nome su tutti, a Edgar Degas) che utilizzava prospettive differenti da quella centrale al fine di suggerire l'istantaneità e la relatività dell'esperienza visiva della quotidianità: essa aveva dunque l'obiettivo di ridurre la distanza con lo spettatore grazie a un tipo di inquadratura che lo coinvolgesse secondo alcune parole chiave che possono essere immediatezza, frammentarietà o relatività dell'esperienza visiva fondata su quella della vita quotidiana. La macchina fotografica con il suo consapevole sguardo sulla realtà dunque dimostra come la prospettiva e la sua organizzazione dello spazio imponessero anche un modo di vedere assolutamente artificiale.

²⁰ F. Roh, J. Tschichold, *foto-auge*, cit., tavole n. 11 (Sasha Stone, *Rubrica*); n. 14 (Hans Finsler, *Lampada incandescente*); n. 68 (Paul Schuitema, *Grammofono*).

²¹ Ivi, pp. 4-5.

²² Ivi, pp. 6-7.

²³ Ivi, pp. 7-8.

²⁴ L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, cit., p. 45. Il testo divenne il manifesto della *Neue Photographie*: questa ricercava una «inedita "verità ottica"» per spiegare la novità della modernità: «punti di vista inusuali, dall'alto o dal basso, inquadrature oblique, forti contrasti di luce, primi piani ravvicinati che frammentavano gli oggetti, decontestualizzavano i dettagli, portavano l'occhio a "sentire" la qualità tattile della superficie» (A. Somaini, *Fotografia, cinema, montaggio. La «nuova visione» di László Moholy-Nagy*, in L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, cit., p. X).

²⁵ Poteva essere solo il Bauhaus – scuola che teorizzava e praticava le proficue relazioni tra tecnologia e pratiche artistiche – a evidenziare in maniera positiva il nuovo ruolo della tecnica nella determinazione di modelli produttivi ed esperienziali; nello specifico della fotografia va inoltre riconosciuto a Moholy-Nagy il merito di aver elaborato un modello teorico «capace di dar conto dell'uso che una cultura fa del *medium* fotografico» e dunque «d'aver fatto intendere come l'identità di uno strumento vada minuziosamente recuperata e verificata nella cultura che fa da contorno alla pratica stessa dello strumento» (F. Alinovi, C. Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, nuova edizione con un'inedita introduzione di R. Barilli e una nota di C. Marra, Quinlan, Bologna 2006 (1^a ed. 1981), p. 248). Un discorso a parte va fatto per le assonanze tra le riflessioni di Moholy-Nagy e quelle di poco successive di Walter Benjamin, principalmente nella *Piccola storia della fotografia*; tale discorso esula i confini della presente esposizione che vuole tendere i fili tra riflessione e pratica della fotografia. Tuttavia è bene ricordare come il ruolo cruciale della fotografia per comprendere la svolta novecentesca, il tema della tecnica, quello delle nuove e più profonde modalità di percezione siano presenti anche nella riflessione del filosofo tedesco (al di là di alcune citazioni testuali del testo di Moholy-Nagy non dichiarate). Per un'analisi dei debiti dei due testi rimando a H. Molderings, *L'esprit du constructivisme. Remarques sur la "Petite histoire de la photographie" de Walter Benjamin*, in «Études photographiques», 18 (2006), pp. 26-51.

²⁶ Cfr. per es. le tavole e i relativi commenti nel volume di Moholy-Nagy *Disco di grammofono* (foto: Moholy-Nagy; Von Löbbecke's): «Realtà esaltata dell'oggetto comune. Un manifesto bell'e fatto» (L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, cit., p. 62); *La città* (fotomontaggio: Citroën, Bauhaus): «L'esperienza del mare di pietra è qui esaltata sino al gigantesco» (ivi, p. 105).

²⁷ Cfr. per es. «Materia trasformata in luce» (*Conchiglia. Triton Tritonis*; Radiografia: J. B. Polak. Da: 'Wendingen', Amsterdam), ivi, p. 70.

²⁸ A. Somaini, *Fotografia, cinema, montaggio*, cit., p. XI.

²⁹ F. Alinovi, C. Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, cit., p. 241.

³⁰ L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, cit., p. 27.

³¹ Ivi, p. 28. Cfr. anche p. 91: *Ripresa dall'alto* (foto: Moholy-Nagy): «Il fascino dell'immagine non risiede nell'oggetto ma nella vista dall'alto e nei rapporti ben ponderati».

³² Ivi, p. 33.

³³ Ivi, p. 32. Cfr. A. Renger-Patzsch, *Die Welt ist Schon*, München, Einhorn Verlag 1928: forme naturali, manufatti e panorami industriali fotografati nella loro semplice obiettività dimostrano la loro bellezza e indicano come l'immagine fotografica sia un nuovo modo di mostrare lo specifico della realtà contemporanea.

³⁴ Cfr. L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, cit., p. 59: *Nella sabbia* (foto: Moholy-Nagy): «Ciò che una volta veniva considerato come distorto, ora costituisce un'esperienza sbalorditiva. È un invito a capovolgere i valori della visione. Questa immagine è girevole. Si ottengono sempre nuove immagini». Cfr. inoltre F. Roh, J. Tschichold, *foto-auge*, cit., tavola n. 38 *le fogne di parigi*.

³⁵ W. Benjamin, *Novità sui fiori* (1928), tr. it. in Id., *Aura e choc*, cit., p. 205. Il testo è una recensione al volume pubblicato nello stesso anno da Karl Blossfeldt, *Unformer der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, la celebre raccolta di fotografie di dettagli di piante, capaci di mostrare un universo altrimenti nascosto. La citazione di Moholy-Nagy è tratta da un articolo di Ernst Kállai, *Malerei und Photographie*, pubblicato nel 1927 nella rivista *i10* e successivamente ripresa in *A New Instrument of Vision*, pubblicato in "Telehor", 1936, nn. 1-2.

³⁶ W. Benjamin, *Novità sui fiori*, cit., pp. 222-24.

³⁷ Id., *Piccola storia della fotografia* (1931), tr. it. in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000, p. 62.

³⁸ W. Benjamin, *Novità sui fiori*, cit., p. 222.

³⁹ A. Doblin, *I volti, le immagini e la loro verità* (1929), tr. it. in A. Sander, *Il volto del tempo. Sessanta ritratti di uomini e donne del XX secolo*, Tea, Milano 1997, p. 13.

II – *Evoluzione della vita e progresso della tecnologia*

Le novità proposte nei primi anni del Novecento dalla fotografia impongono una riflessione sulla tecnologia e sul ruolo che essa ha storicamente svolto e svolge oggi in maniera ancora maggiore: infatti questa riflessione è necessaria come più generale interrogazione sui modi tecnici di dar conto dell'esperienza e sul significato stesso dell'esperienza poiché la storia dei modi con cui le tecnologie hanno funzionato è determinante per comprendere la loro stessa natura. La falsa contrapposizione tra natura e cultura tenderebbe infatti a evidenziare uno iato tra due differenti ambiti, porrebbe la tecnologia in questo spazio di mezzo dandole inoltre la responsabilità di incrementare la distanza e di conseguenza di rendere l'uomo qualcosa di diverso (e forse peggiore) rispetto al passato. Si è tuttavia visto che un'altra e più valida prospettiva è possibile e che questa garantisce una continuità che è nei fatti e nella storia dell'uomo: si tratta dunque di rendere conto della duplicità dell'esperienza umana, a metà tra una dimensione naturale e una culturale che contribuiscono alla pari alla sua completa determinazione; un'esperienza che di fatto trova radicamento nel corpo biologico e nutrimento nei modi culturali che a partire da questo l'uomo produce per una sua piena e completa realizzazione.

1. *Origini biologiche della cultura*

Una scimmia si affanna intorno a delle ossa sparse, ne impugna uno e con questo colpisce maldestramente il mucchio a terra e ne fa sollevare un altro; con stupore ripete il gesto, senza comprendere sino in fondo ciò che ha fatto; continua a colpire con più convinzione, facendo rimbalzare le ossa; il suo sguardo si concentra sempre con maggiore attenzione sull'azione che compie cercando di comprenderne il senso e i nessi di causa ed effetto. Infine impugnatò in maniera decisa l'osso, vibra un colpo calibrandone la forza, in un crescendo, sino a brandirlo con due mani e a servirsene in maniera propria come uno strumento per colpire meglio una preda. Con questo strumento non solo riuscirà a cacciare ma anche a dominare le altre scimmie, a difendersi dai nemici e a imporre la propria volontà: il passaggio dallo stato ferino a quello umano è dunque segnato dalla presa di coscienza nell'utilizzo di uno strumento capace di aumentare la redditività dell'agire.

Questa è ovviamente la descrizione del celeberrimo incipit di *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick e può essere interpretata come il riconoscimento da parte dell'uomo dei propri limiti operativi e la contemporanea individuazione di un mezzo per superare tali limiti: uno strumento tecnico può svolgere un compito che altrimenti non sarebbe stato possibile compiere e può farlo in maniera migliore. La domanda da porsi è dunque sulla natura del rapporto tra l'uomo e la tecnica, sulla natura delle relazioni che questa ha con il nostro essere uomini e con le modalità esperienziali. La tecnica di certo implica profonde modificazioni nei modi con cui l'uomo si vede, agisce, fa esperienze del mondo, si rappresenta, media il suo rapporto con la realtà; ma in maniera ancora più radicale è possibile affermare che la tecnica, a partire dal suo nuovo sviluppo novecentesco, svolge un ruolo fondamentale nelle modalità esperienziali poiché è capace – come ha efficacemente evidenziato Arnold Gehlen – di supplire a tutte le carenze dell'uomo e di consentirgli di conseguenza un'azione performativa. Una concezione antropologica della tecnica come quella sostenuta da Gehlen rileva la necessità di rintracciare una linea di continuità tra ciò che è immediatamente e con tutta evidenza specifico dell'uomo e gli strumenti che questi nella sua evoluzione ha avuto l'esigenza di produrre per sviluppare al meglio la propria stessa natura. Preso atto infatti che la soddisfazione di alcuni bisogni si scontra con la finitezza dei propri strumenti, primi fra tutti la mano e l'occhio, l'uomo ha proseguito nella sua evoluzione creando degli strumenti che potessero potenziarlo e rendere la sua azione e le sue esperienze più complete e articolate: lo strumento tecnico così sostituisce l'organo dell'uomo, ne potenzia il raggio di azione e la precisione consentendo inoltre un impiego minore di forza. Tale concezione della tecnica evidenzia per di più l'assoluta integrazione tra l'uomo e i suoi strumenti, la capacità di questi di progettare e anticipare i risultati delle proprie azioni, di sviluppare dunque sino in fondo le proprie specifiche competenze umane: lo sviluppo tecnico è dunque un prodotto biologico poiché è iscritto nella medesima direzione dell'evoluzione e consente all'uomo di rendere tale evoluzione più rapida, efficace e performante. La concezione della tecnica dell'antropologia di Gehlen consente inoltre di evitare la radicale contrapposizione tra questa e ogni immaginabile stato di natura dell'uomo: tale opposizione insisterebbe su una progressiva disumanizzazione che la tecnica impone all'uomo e una conseguente sua alienazione e anestetizzazione. Se è vero però che la tecnica e le esigenze che essa veicola sono prettamente antropologiche, allora il presunto dominio della tecnica sull'uomo e l'assopimento della sua sensibilità è dovuto a una patologia nell'uso specifico della tecnica, all'errata concezione che disumanizza la tecnica e la pone in contrapposizione con l'uomo.

Affrontando più in dettaglio la posizione di Gehlen è possibile chiarire al meglio come in realtà «la tecnica è vecchia quanto l'uomo»¹:

essa è la capacità dell'uomo di «trasformare con la sua intelligenza qualsiasi condizione naturale precostituita»²; cioè di agire per la propria tutela e sopravvivenza trasformando un ambiente potenzialmente ostile nel proprio mondo, un luogo a misura delle proprie esigenze e che può essere esperito nella sua interezza e complessità. Basti infatti pensare ai primi strumenti tecnici prodotti nell'antichità dall'uomo, le armi, che accrescono il potenziale di difesa e di offesa dell'uomo e di conseguenza rafforzano le possibilità della sua intera esistenza (secondo una logica che Gehlen esemplifica con i termini integrazione, intensificazione, agevolazione³). La presa di coscienza che evidenzia Gehlen dell'imperfezione degli organi come peculiarità dell'uomo è dunque immediatamente rovesciata in positivo dalle capacità di circoscrivere tale limite e superarlo con l'intelligenza. Necessità biologiche che rischierebbero di annullare ogni differenza con gli altri animali e che anzi a causa della minore perfezione di alcuni sensi sfavorirebbero l'uomo, vengono da questi superate mettendo la natura al proprio servizio «giacché ne conosce proprietà e leggi, le sfrutta e le contrappone le une alle altre» manifestando di conseguenza come «la tecnica, in questo senso più generale, è insita già nell'essenza stessa dell'uomo»⁴.

La tecnica dunque, inserita all'interno del quadro dell'antropologia filosofica di Gehlen, fa sì che lo strumento tecnico non sia qualcosa di radicalmente altro rispetto all'uomo e ai suoi sensi ma anzi che ne sia il loro fisiologico prolungamento: come non esiste una scissione tra ambito psichico-spirituale e ambito fisico-materiale, così non esiste tra i sensi e il dispositivo che prolunga il raggio di azione di questi. Vi è piuttosto coappartenenza tra uomo e tecnica ed essa fa oggi dell'uomo qualcosa di differente dal passato: la tecnica è infatti per Gehlen una caratteristica specifica dell'uomo, una peculiarità che lo distingue da ogni altro animale e fa sì che l'uomo agisca in maniera creativa e di conseguenza essa modifica positivamente il rapporto di questi con il suo mondo⁵. L'azione fondata consapevolmente sulla tecnica di conseguenza si contraddistingue per la capacità dell'operatore di essere *dominus* della tecnica, di farne un uso espressivo e non meccanico o didascalico, un uso dunque che possa dar luogo a reali esperienze: vi è di conseguenza tra la tecnica e la vita un «“isomorfismo”, un'uguaglianza delle forme» tale da lasciare prevedere «che vasti campi sperimentali come la tecnica, la fisiologia, la biologia, la psicologia stringano un'insolita alleanza; vi è la possibilità di “feconde indicazioni”, si possono trasferire questioni e teorie da un settore all'altro e studiarne i risultati»⁶.

Tale concezione della tecnica fonda la cultura dell'uomo, intendendo tale termine «come insieme di conoscenze che acquistiamo e comportamenti che sviluppiamo durante la nostra vita; questi due elementi (conoscenze e comportamenti) creano la cultura sulla base dell'azione congiunta della nostra eredità biologica, cioè il programma genetico

di istruzioni rappresentato dal DNA che dirige il nostro sviluppo, e dei numerosissimi contatti individuali e sociali di qualunque natura vissuti da qualunque gruppo sociale»⁷. Tale approccio ha il merito di evidenziare la componente genetica nell'evoluzione della cultura, una sorta di coappartenenza tra uomo e tecnica che fa oggi dell'uomo qualcosa di differente dal passato ma di cui tuttavia è possibile ricostruire la storia, le cause e gli effetti e verificarne le conseguenze sui modi con cui l'uomo ha condotto la propria esperienza di vita. E seppure in linea di principio non sia possibile evidenziare le connessioni specifiche tra evoluzione culturale ed evoluzione biologica, è necessario tessere i nessi tra queste due dimensioni perché «non possiamo escludere del tutto l'esistenza di differenze genetiche capaci di influire in maniera importante sulla cultura», basti pensare che la prima e fondamentale differenza che si può istituire tra uomo e animale risiede nel fatto che «l'uomo è diventato soprattutto un animale culturale». Inoltre «la genetica ha sviluppato la teoria dell'evoluzione biologica, ma tale teoria è del tutto generale e include anche quella dell'evoluzione culturale» per cui «la teoria dell'evoluzione biologica [...] ci insegna a elaborare una teoria più generale che vale anche, *mutatis mutandis*, per quella culturale»⁸, in una sorta di «*coevoluzione biologico-culturale*»⁹, per cui i due ambiti si influenzano seppure siano perfettamente distinti. Ciò significa non che i geni controllano del tutto l'evoluzione culturale bensì che controllano gli organi che rendono possibile l'elaborazione di una cultura e quindi i meccanismi di adattamento all'ambiente biologico o culturale funzionano in maniera analoga. A conferma di ciò basterebbe ricordare che innovazioni quali, per esempio, l'inserimento del nastro trasportatore nelle catene di montaggio impongono agli operai nuove modalità di lavoro e quindi di confronto con la realtà: se in un primo momento la velocità del nastro risultò eccessiva per le capacità del lavoratore, incapace di adeguare il proprio corpo al ritmo frenetico della modernità, ben presto la specifica capacità di adattamento dell'uomo ebbe la meglio e gli operai divennero capaci di seguire il ritmo del nastro trasportatore¹⁰.

Si tratta dunque di porsi in un'ottica di evoluzione culturale, di individuare nuovi bisogni e di assecondarli, equilibrando costi e benefici: se infatti ci si pone nell'ottica secondo la quale la selezione naturale è il motore che alimenta l'evoluzione, si può di conseguenza sostenere che l'adattamento all'ambiente sia alla base dell'evoluzione della cultura e dei modi con cui l'uomo organizza il suo esperire. Il modello che sta alla base di questa prospettiva è, secondo Cavalli Sforza, quello elaborato da Lamarck secondo il quale il motore dell'evoluzione era «l'adattamento di ogni individuo alle condizioni ambientali»: tale ipotesi prevedeva infatti che l'adattamento ottenuto potesse essere ereditato in maniera diretta dai discendenti; se è stato dimostrato che ciò non accade per i caratteri biologici, è tuttavia possibile evidenziare che

le mutazioni culturali seguono questo modello. Infatti «le innovazioni e le invenzioni che vengono trasmesse culturalmente, non solo possono essere ereditate dai figli, ma anche da altri membri della società non imparentati. Quindi l'evoluzione culturale è di tipo lamarckiano» e si fonda sulla «*volontà di evolvere*»¹¹, sulla necessità di affrontare problemi e risolverli; se dunque il progresso dipende dalla riorganizzazione dell'esperienza, dell'interazione dell'individuo con il mondo entro cui vive, esso in fin dei conti ha a che fare con l'evoluzione biologica: «il progresso non è l'effetto collaterale nocivo di un cronico ottimismo; fa semplicemente parte della nostra realtà»¹².

Posta questa situazione è facile trovare conferma nell'evoluzione della specie umana centrando l'attenzione sulle invenzioni e sulle innovazioni tecniche: tali novità non solo hanno consentito l'espansione e la moltiplicazione dell'uomo ma hanno anche consentito maggiore efficacia alla sua azione e dunque maggiore efficacia alla sua esperienza. Si tratta infatti di prendere atto delle modalità con cui l'ambiente influenza l'evoluzione della cultura, intendendo con ambiente tutto l'insieme delle condizioni che determinano l'organizzazione dell'esperienza: proseguendo dunque nell'analogia tra evoluzione biologica ed evoluzione culturale (che del resto spesso interagiscono in una coevoluzione) è possibile affermare che in entrambi gli ambiti avvengono dei cambiamenti capaci di rendere l'uomo più adatto all'ambiente in cui vive ed esperisce in un'ottica di sempre maggiore efficacia dell'esperienza. Ma bisogna considerare sino a che punto portare avanti tale analogia: in biologia infatti è ben chiaro come avviene l'evoluzione¹³ mentre in ambito culturale la cosa è meno lineare e più complessa. Infatti l'equivalente dei geni (o più in generale del DNA) sono le idee ed è possibile trasmetterle ad altri e ad altre generazioni, modificandole, perfezionandole: eppure esse hanno una natura meno precisa rispetto al DNA poiché non hanno natura fisica (seppure siano connesse all'attività cerebrale e questa può essere registrata, dunque quantificata¹⁴). Se la mutazione in genetica è il momento aurorale in cui comincia l'evoluzione, nel campo della cultura tale momento è quello in cui un'idea viene elaborata e diviene oggetto di una comunicazione: avviene quindi una sorta di riproduzione dell'idea nella mente di colui che riceve questa comunicazione (l'equivalente della generazione di un figlio, per continuare nell'analogia); l'invenzione di un'idea tuttavia non è un fenomeno casuale e raro (come la mutazione genetica) e dunque, poiché tende a soddisfare un reale bisogno, necessita di condizioni che la favoriscano e cioè che i tempi siano maturi per la sua affermazione e diffusione. Come detto dunque il modello di riferimento per continuare a sviluppare l'analogia deve essere quello della «volontà di evolvere» teorizzata da Lamarck poiché risponde all'inevitabile dimensione di progresso della tecnologia seppure le conseguenze che essa implica non sono di certo pensabili secondo parametri esclusivamente positivi;

eppure, per proseguire nell'evidenziare analogie e differenze tra i due ambiti in esame, c'è una certa competizione tra le idee, una sorta di selezione naturale a vantaggio delle migliori.

In fin dei conti «è possibile evidenziare come la cultura costituisca per l'uomo «un meccanismo di adattamento all'ambiente straordinariamente efficace»¹⁵ per la sua rapidità ed efficienza: nell'arco di una generazione infatti le invenzioni sono molteplici e con ricadute elevatissime, spesso di fulminea diffusione e con altrettanta efficacia nell'asestamento; le differenziazioni che avvengono richiedono spesso limitati asestamenti per la reciproca comprensione e integrazione e consentono a ogni gruppo sociale di mantenere la propria identità senza tuttavia escludere l'apertura a influenze esterne¹⁶. Queste variazioni infatti dipendono dai complessi meccanismi di trasmissione del sapere, siano essi orizzontali o verticali, e dalle influenze che a partire da essi si determinano in campo sociale, economico e politico: molti fattori ambientali infatti variano lentamente e persistono nel tempo con l'effetto di consolidare la cultura e sono dunque capaci di influenzarla a lungo. Eppure in questa dialettica è possibile evidenziare un processo progressivo poiché «l'evoluzione culturale è sempre sotto il controllo della selezione naturale. Quest'ultima corregge gli errori, e ciò offre una garanzia contro la possibilità che siano compiuti errori troppo gravi nell'evoluzione biologica e culturale»¹⁷. Infatti l'uomo è geneticamente organizzato ad apprendere e conoscere, quindi a migliorare la propria condizione ma perché questo avvenga è necessario tutto un contesto che favorisca questo processo, stimoli la ricerca e predisponga la società a comprenderne e raccoglierne i risultati; tale processo è influenzato ovviamente da caratteri psicologici che sono a loro volta connessi con la genetica anche se non in maniera diretta ed evidente. Un esempio può chiarire al meglio queste reciproche influenze e come alcune esigenze di origine sociale inducono dei mutamenti genetici: nota infatti Cavalli Sforza che l'uomo è l'unico mammifero in cui la femmina arresta la produzione di cellule uovo e diviene incapace di procreare ben prima della fine della propria vita; si tratta ovviamente di un fatto genetico – seppure in contrasto con i dettami della selezione naturale: ma porre la domanda sul vantaggio evolutivo può dare utili indicazioni per comprendere le connessioni tra genetica e cultura. In base agli studi dell'antropologo Barry Hewlett secondo cui presso i pigmei africani una donna smette di avere gravidanze in concomitanza con il primo parto della prima figlia, Cavalli Sforza evidenzia come motivo il fatto che «la madre deve dedicarsi, con la sua esperienza, ad aiutare la figlia ad allevare il bambino, e non deve quindi entrare in concorrenza con lei. È verosimile che la menopausa biologica abbia questa motivazione principale: sarebbe quindi la figlia di una regola morale»¹⁸.

Quali sono dunque i vantaggi epistemici che la strategia di con-

nettere evoluzione e storia della cultura comporta? Innanzi tutto evidenziare la connessione tra eredità biologica, influsso dell'ambiente sociale, familiare e culturale e fattori esterni capaci di modificare e riorganizzare questi elementi consente di tenere insieme queste dimensioni nelle loro differenze e nelle loro reciproche influenze evitando al contempo ogni ipotesi di riduzionismo o di appiattimento sulla dimensione genetica di questi fenomeni. Di conseguenza consente di evidenziare la presenza delle discontinuità senza intenderle come delle radicali fratture bensì come un adattamento in vista di un'esperienza che deve tendere sempre a una maggiore efficacia. Inoltre si lascia così spazio a quei fenomeni eterogenei, non previsti, discordanti rispetto all'apparente equilibrio che sono sempre stati nell'evoluzione culturale i momenti di svolta più proficui e saturi di conseguenze: basti pensare alle intuizioni degli uomini di genio, alla loro capacità di comprendere al di là dell'immediatezza del dato sensibile il senso nascosto dietro questo o anche al ruolo della casualità. La connessione evidenziata tra evoluzione della tecnologia ed evoluzione biologica è dunque capace di introdurre in questi processi il carattere di inevitabilità, cioè un obiettivo cui essi tendono¹⁹: la domanda da porsi in questa prospettiva è di conseguenza se sia possibile rintracciare anche nell'evoluzione della tecnologia una convergenza di fondo al di là delle distinzioni e delle distanze sino a supporre che «l'evoluzione è decisamente riproducibile»²⁰. Gli elementi che sono alla base di questo modo di vedere l'evoluzione sono innanzi tutto la presenza di un ambiente comune; questo elemento non è di per sé sufficiente anche perché è controbilanciato da contingenza e casualità; un ruolo fondamentale è invece giocato da vincoli negativi – imposti dalle leggi di fisica e geometria – e da vincoli positivi, frutto dei complessi processi genetici e metabolici autorganizzanti: in base a questi è dunque possibile riconoscere una spinta capace di ripetersi verso un preciso obiettivo, di sfruttare al meglio dei processi capaci di ottenere un risultato funzionante²¹.

La sfida che si propone Kevin Kelly è di rintracciare la stessa organizzazione e le stesse tendenze evolutive nella tecnologia: che dunque materia ed energia limitano e indirizzano in qualche modo il proprio sviluppo verso possibilità condizionate dalla stessa natura della tecnologia. Ancora una volta è bene riprendere i caratteri dell'evoluzione naturale e applicarli a quelli della tecnologia per evidenziare analogie e differenze tra i due modelli; oltre che dalla selezione naturale l'evoluzione è caratterizzata da una componente adattiva, una contingente e una inevitabile: la prima consente a ogni specie di adattarsi all'ambiente; la seconda rende conto dell'aspetto aleatorio insito nell'evoluzione; infine l'ultimo vettore rispecchia l'aspetto inevitabile che si presenta nell'evoluzione, quella prospettiva che fa sì che se si replicasse la storia evolutiva i risultati ottenuti sarebbero gli stessi e dunque imprime una certa inevitabilità connessa alla stessa autorganizzazione dell'e-

voluzione. Tale modello dunque riconosce un ruolo preponderante e determinante a specifiche condizioni connesse alla natura stessa della vita e ai suoi modi specifici capaci di conseguenza di portare alle necessarie conclusioni i presupposti da cui la vita stessa ha mosso i suoi primi passi: vi è pertanto una tendenza che caratterizza l'evoluzione e «qualsiasi organismo (o artefatto) è una combinazione improbabile di atomi. Eppure, nella lunga catena formata da un'autorganizzazione che si riproduce e da un'evoluzione che non si ferma mai, queste forme diventano altamente probabili, persino inevitabili, perché esistono pochi modi nei quali una tale ingegnosità può di fatto funzionare nel mondo reale»²².

Riproponendo ancora una volta l'analogia tra il modello dell'evoluzione della vita e quello della tecnologia, cosa è possibile sostenere? È possibile scorgere nell'evoluzione della tecnologia le medesime tendenze? È possibile affermare che nelle invenzioni e nel progresso tecnologico vi è un qualcosa di inevitabile? Innanzi tutto rileva Kelly che molte invenzioni nel corso della storia sono avvenute in maniera parallela, simultanea e indipendente, quasi a evidenziare che esse fossero un inevitabile sviluppo dei tempi e delle esigenze di una determinata epoca; tale simultaneità sorprende sino a poter far ritenere che sia un carattere essenziale dell'innovazione; eppure le forme specifiche che queste invenzioni assumeranno possono essere radicalmente imprevedibili e strettamente connesse alla personalità del singolo inventore. Bisogna dunque essere più precisi e affermare che seppure le idee che stanno alla base delle differenti e determinate invenzioni sono spesso elaborate da più soggetti, la concreta realizzazione dell'idea in un oggetto, in un prodotto, è dovuta alle capacità del singolo di rendere tale idea in maniera efficace e performante; il contesto sociale, economico e culturale determina fortemente la possibilità di concretizzare un'idea innovativa: dunque tutti questi elementi collaborano tra di loro in maniera convergente affinché una tecnologia possa affermarsi e segnare una svolta rispetto al passato. Ma allora in che senso intendere che nell'evoluzione della tecnologia vi è qualcosa di inevitabile? Suggerisce Kelly che il «più pregnante significato di *inevitabile* richiede un certo grado di attuabilità e di accettazione condivisa»²³ e che come la nostra natura, ciò che siamo, è determinato contemporaneamente dai geni, dall'ambiente e dalle scelte secondo un progetto all'interno del quale siamo iscritti, allo stesso modo la tecnologia nel suo processo evolutivo risente degli stessi elementi: la natura di ogni tecnologia fa sì che in base a essa sia possibile un determinato percorso, uno specifico progresso e che quindi siano possibili soltanto determinati sviluppi mentre altri sono esclusi; tale progresso ha bisogno di un ambiente entro cui svilupparsi, ricevere *feedback* e soltanto sulla base dei due precedenti momenti avvengono delle scelte che segnano il grado maggiore di apertura insito in ogni tecnologia; vi è dunque un primo stadio sotto

il segno dell'inevitabilità che muove da «ciò che la tecnologia vuole», si confronta con qualcosa di contingente come «l'influenza della storia tecnologica» e infine viene determinato dal «libero arbitrio collettivo di una società»²⁴, tuttavia fortemente limitato dalla strada intrapresa nei primi due passaggi. Vedremo più avanti come questo terzo elemento che pone al centro la volontà e la libera scelta dell'individuo è il punto di svolta per superare i rischi di disumanizzazione che la tecnologia comporta, l'inevitabilità entro cui è inscritta e che anzi pone al centro dell'attenzione l'uomo, con la sua responsabilità e la necessità di effettuare una scelta che non è neutra ma satura di conseguenze: così come nell'evoluzione in biologia non vi è finalismo né progresso, nella tecnologia quello che appare e chiamiamo progresso è determinato dall'uso; pertanto un determinato e specifico uso può indirizzare l'evoluzione della tecnologia e trasformarla così in un progresso.

2. *La tecnologia vivente*

La tecnologia è un esempio paradigmatico del modello sino a ora descritto e la svolta delle nuove tecnologie in cui siamo oggi immersi rappresenta probabilmente l'elevazione all'ennesima potenza di questo processo: la domanda sulla sua natura e sul ruolo che essa svolge è dunque oggi di fondamentale importanza per comprendere sino in fondo i modi con cui facciamo esperienza in generale e più in particolare esperienza estetica. Bisogna quindi interrogarsi sulle modalità con cui la tecnologia si organizza e organizza il reale per soddisfare le esigenze che nell'esperienza si manifestano: basti infatti pensare a come i nuovi prodotti e i nuovi processi tecnologici modificano i modi dell'esperienza, come questa sia qualcosa di radicalmente differente dal passato una volta che è necessariamente mediata dalla tecnologia; come infine tale processo si autoalimenta e potenzia di continuo e come vi sia dunque una stimolazione che passa da una tecnologia all'altra. È possibile dunque costruire una «teoria generale sulla tecnologia»²⁵ capace di indicare in che modo essa plasma il mondo? Questo è infatti l'interrogativo di fondo da cui muove l'analisi di W. Brian Arthur con lo scopo di cogliere il rapporto contraddittorio, complesso e al contempo creativo tra uomo e realtà quando l'esperienza di questa è necessariamente tecnologicamente mediata. In fin dei conti infatti questo rapporto è divenuto oggi assolutamente naturale ma tuttavia desta ancora meraviglia e interrogativi, pone problemi etici, fomenta utopie e aspettative; «riponiamo la *speranza* nella tecnologia [...] e] abbiamo *fiducia* nella natura»²⁶; in fin dei conti oggi, ancor più che nel passato, viviamo in una terra di mezzo tra un ipotetico (e desiderabile?) stato di natura pretecnologico ma non riusciamo neanche a immaginare un'esperienza del reale privo di qualsivoglia tecnologia. Il Novecento in fondo è per intero percorso da questa dialettica: la tecnologia ha progressivamente imposto dei modelli culturali e di comunicazione

che hanno definito l'immaginario, i limiti e le possibilità dell'esperire (in generale e della specifica esperienza che è l'esperienza estetica). Le nuove tecnologie hanno modificato dunque la nostra sensibilità, ne regolano le modalità di funzionamento e creano un nesso da indagare nella specificità dell'esperienza estetica.

Da quanto sino a ora sostenuto risulta evidente che vi è un nesso tra le differenti tecnologie e il loro processo di evoluzione con i differenti contesti sociali e culturali; questi sono fondamentali per far sorgere ed evolvere le tecnologie; se si vuole comprendere inoltre come i modi dell'esperienza si sono progressivamente modificati e adattati a tali differenze non si può prescindere dalla comprensione di questo nesso. Se infatti è possibile affermare che le nuove tecnologie discendono da quelle che le hanno precedute in base al principio di ereditarietà, cioè ereditano da queste alcune parti ma le combinano in maniera differente in base a nuove esigenze da soddisfare, è possibile di conseguenza affermare che avviene una sorta di accumulo che consente lo sviluppo di ulteriori tecnologie²⁷. L'unione di queste due tesi consente ad Arthur di prospettare dunque che esiste una sorta di «evoluzione combinatoria» specifica della tecnologia per cui «poco per volta, si formano molte tecnologie a partire dalle poche iniziali e quelle complesse si formano usando le più semplici come componenti»²⁸. Ma per evitare che questo fenomeno dia luogo a una catena infinita priva di origine, Arthur specifica inoltre che tale evoluzione risente necessariamente del confronto con i fenomeni naturali, con le esigenze che a partire da questi si manifestano e con i problemi che ci si propone di risolvere: una visione dunque *organica* della tecnologia poiché essa «costruisce se stessa organicamente a partire da se stessa»²⁹.

È bene dunque intendersi sui caratteri e sulla definizione di tecnologia al fine di comprendere e dispiegarne a pieno le potenzialità ed evidenziare la profonda carica di innovazione che essa svolge sui modi dell'esperienza: nota infatti Arthur che, preso atto del ruolo fondamentale che la tecnologia esercita, delle differenti forme che assume e dei differenti ambiti in cui è determinante, sono quanto meno tre le definizioni di cui bisogna tener conto. La tecnologia è infatti al contempo «un mezzo per soddisfare uno scopo umano, [...] un insieme di pratiche e componenti, [...] l'insieme complessivo degli apparecchi e delle pratiche ingegneristiche disponibili in una cultura»³⁰. Dunque la tecnologia è qualcosa che dà luogo a un'azione, alla risoluzione di una situazione o di un problema per mezzo dell'uso ordinato di un determinato procedimento o di alcuni strumenti specifici: qualcosa che organizza i modi e le forme dell'agire e del fare esperienza sotto il segno di un principio guida. Si tratta insomma di una ristrutturazione dell'esperienza, della riorganizzazione intorno a un elemento catalizzatore capace di creare nuovi e performanti equilibri: la tecnologia impone di fatto una nuova «architettura operativa»³¹ capace di creare

un nuovo equilibrio dei differenti modi dell'esperienza a cui dà origine; ogni nuova tecnologia prospetta di conseguenza nuovi possibili modi dell'esperienza, riorganizza il senso di quelle sino a ora fatte e riconfigura il rapporto tra il soggetto e il mondo. Ciò che è fondamentale evidenziare, al fine di poter condurre una analisi capace di evidenziare i caratteri di una teoria generale sulla tecnologia, è il fatto che qualunque tecnologia si basa su una organizzazione, si sviluppa da un principio centrale che informa in maniera modulare e ricorsiva tutto l'insieme, armonizza l'intera organizzazione e conduce infine a un operare ben disciplinato.

Tale prospettiva trova conferma nell'idea di Kelly secondo cui vi è un fondamentale aspetto biologico della tecnologia: nella sua ottica infatti tutte le differenti tecnologie costituiscono un insieme interdipendente e irrelato; «le reti, specialmente quelle elettroniche, mostrano un comportamento affine a uno biologico»; i sistemi tecnologici simulano i sistemi naturali; come la vita anche la tecnologia si caratterizza per l'«intangibile organizzazione dell'energia e delle informazioni contenute in quelle forme materiali»³², basti pensare all'organizzazione del DNA o dei tessuti. La tecnologia dunque deve essere considerata come un'estensione della vita naturale: «inventare cose che nel giro di pochi anni saranno considerate essenziali da tutti»³³; essa è una produzione per la massa che mira a far diventare le macchine degli strumenti necessari all'esperire degli uomini. La caratteristica fondamentale della tecnologia (ma anche di un certo modo di intendere le arti come un insieme di strumenti e congegni) è di poter modificare i nostri comportamenti, il corso degli eventi o di aprire a future innovazioni: arte e tecnologia sono insomma qualcosa «di utile prodotto da una mente [...], opere utili dell'immaginazione umana»³⁴ che danno a loro volta luogo a nuove e continue invenzioni, a una sorta di autogenerazione di novità sotto il segno della sempre maggiore complessità. Per rendere conto di tale complessa organizzazione, preso atto della specificità della nostra epoca e dell'insufficienza dei classici termini di cultura, tecnica e tecnologia, Kelly conia il neologismo *technium*: poiché ritiene che esso «va oltre l'hardware e le macchine, per includere la cultura, l'arte, le istituzioni sociali e le creazioni intellettuali di ogni genere. Comprende entità intangibili come il software, le leggi, i concetti filosofici. E, cosa ancora più importante, comprende gli impulsi generativi delle nostre invenzioni che stimolano ulteriori produzioni di strumenti, ulteriori invenzioni tecnologiche, ulteriori connessioni auto accrescenti». La sua caratteristica principale è dunque «l'idea di un sistema di creazioni che si autorafforza»³⁵ sino a raggiungere una sorta di indipendenza e di autonomia: una capacità dunque di autoriparazione, autodifesa, automantenimento, autocontrollo degli obiettivi, automiglioramento; in una parola la presenza di un sé, di volontà propria.

Ciò che bisogna sottolineare è lo specifico ruolo che la tecnica svol-

ge nella contemporaneità a partire dalla sua peculiare capacità di autogenerarsi e di imporsi a partire da una ben determinata connessione con il reale: anzi in maniera ancora più radicale è utile affermare che tale connessione è fondata su particolari modelli esperienziali o ancor meglio su una determinata organizzazione dell'esperienza. A partire dunque da una esigenza che si manifesta nel reale, determinati fenomeni che rispondono a questi nuovi bisogni danno luogo a una specifica organizzazione capace di soddisfare l'esigenza manifestatasi: si tratta di progettare degli appropriati mezzi atti a riconfigurare l'esperienza, di sfruttare la caratteristica basilare che sta all'origine della tecnologia «di piegare l'ambiente ai propri fini, come se fosse una parte del corpo»³⁶ e dunque di sottolineare ancora una volta la naturalità della tecnica e la specificità dell'uomo di innovare l'ambiente in cui vive ed esperisce. Se del resto infatti si ripensa alla lunga evoluzione dell'uomo, essa è caratterizzata dalla continua modificazione dell'uomo stesso e del suo mondo, dalla espansione della sua operatività e dalla sua continua capacità di riorganizzazione del sapere in vista del costante miglioramento della sua esperienza del reale: in quest'ottica la tecnologia è in fondo una delle forze che guida l'evoluzione. Se è possibile tracciare un'analogia con il mondo animale bisogna tuttavia ricordare che quello che per il regno animale è dovuto a geni per l'uomo è causato dalla mente, dalla capacità specificatamente umana di immaginare e produrre qualcosa di nuovo, quindi di aprirsi all'esperienza e per mezzo di questa migliorare la propria condizione: «ogni tecnologia è un fenomeno naturale catturato e utilizzato»³⁷, cioè organizzato in vista di uno scopo da raggiungere.

In sintonia con il modello proposto da Cavalli Sforza, il parallelismo con la biologia può essere ancora una volta utile per comprendere i meccanismi di funzionamento ed evoluzione della tecnologia. Infatti anche Arthur percorre la stessa strada paragonando i fenomeni della tecnologia ai geni che nel loro insieme, nel loro agire in coordinazione determinano la varietà delle forme; allo stesso modo la tecnologia organizza i fenomeni alla sua base in maniera nuova e originale per dar luogo ai differenti impieghi e forme mediate dalla tecnica: si potrebbe dunque dire che nel fluire ordinario delle esperienze avviene a un dato momento di imbattersi in un fenomeno che richiede una risposta nuova e non prevista; è necessario dunque ristrutturare il conosciuto, immaginare un nuovo senso dietro il fenomeno e di conseguenza approntare una nuova soluzione. Tale visione della tecnologia inoltre consente di non limitarla all'ambito della scienza applicata bensì evidenzia in maniera più generale una tendenza chiaramente riconoscibile e individuabile che segna la connessione con l'esperienza: del resto anche la scienza ha un continuo rimando all'esperienza e si serve della tecnologia; scienza e tecnologia si sviluppano piuttosto in parallelo, supportandosi vicendevolmente e trovando nell'esperienza (e nell'esperimento) il loro

punto di incontro e di reciproca evoluzione. Anche Kelly del resto evidenzia come l'evoluzione della tecnologia, sul modello dell'evoluzione biologica, è da intendere secondo l'indice dell'organizzazione delle informazioni per cui vi è un elemento di novità a ogni nuovo livello: caratteristiche peculiari dell'evoluzione del *technium* sono dunque il fatto che i suoi prodotti sono in genere di natura effimera e non hanno lunga durata seppure le specie tecnologiche quasi mai si estinguono; il suo procedere non è sempre lineare bensì subisce deviazioni e prese in prestito da un ambito all'altro (secondo il modello dell'*exaptation* elaborato da Stephen Jay Gould ³⁸); essa procede anche con improvvisi balzi in avanti.

Inoltre evidenziare l'imprescindibile connessione tra tecnologia ed esperienza rende possibile chiarire al meglio il quadro che si intende delineare; in prima istanza è necessario indicare i domini della tecnologia, l'orizzonte entro cui inscrivere ogni determinata esperienza mediata dalla tecnologia: in tale ottica Arthur evidenzia come ogni tecnologia segna una ricollocazione di dominio in un processo progressivo; le possibilità di ogni epoca sono determinate infatti dall'estensione dei domini operativi della tecnologia e l'innovazione consiste nella «continua riformulazione (o ricollocazione in domini diversi) delle medesime funzioni in nuovi mondi del possibile» ³⁹. L'innovazione è dunque l'apertura di nuove possibilità, dar luogo a nuove esperienze che la tecnologia precedente non consentiva, realizzare dei nuovi risultati e migliorare le performance dei precedenti, riorganizzare i caratteri dell'esperienza grazie alle nuove capacità acquisite con minor sforzo e maggiore efficacia, realizzare le nuove possibilità specifiche delle nuove tecnologie: si tratta insomma di sfruttare al meglio il potere di una tecnologia circoscrivendone al massimo i limiti; infine tutte queste caratteristiche non solo definiscono la tecnologia ma segnano la connessione con l'epoca specifica di ogni tecnologia in un continuo rimando ⁴⁰.

Se volessimo dunque ancora una volta riprendere il modello della selezione naturale potremmo affermare che all'evoluzione e all'affermazione di una determinata tecnologia concorrono la selezione di appropriate soluzioni capaci di introdurre nell'esperienza delle variazioni vantaggiose che si impongono ed eliminano quelle svantaggiose e che di conseguenza rendono l'esperienza realmente fonte di miglioramento. Seppure è possibile invocare i principi di matrice darwiniana di variazione e selezione come cardine dell'evoluzione della tecnologia è tuttavia necessario evidenziare la fondamentale presenza di un altro elemento che con i primi contribuisce a questo movimento: «le tecnologie tendono a complicarsi (anche molto) mano a mano che evolvono» ⁴¹; questa anzi sembrerebbe essere la loro caratteristica peculiare e quella maggiormente satura di conseguenze dal punto di vista teorico. Come già detto infatti la tecnologia si trova a dover affrontare e risolvere determinati e specifici problemi a partire dall'esperienza, da una difficoltà

o un ostacolo che quella sino a quel momento sviluppata non è capace di superare perché va al di là dei suoi orizzonti operativi: si tratta dunque di operare ai limiti di una determinata tecnologia, sfruttandone in fondo le potenzialità, migliorandone le performance sino a che tale processo non conduce all'invenzione di una nuova tecnologia che sostituisce la precedente e modifica di conseguenza i modi dell'esperienza; «ciò significa che dobbiamo pensare alla tecnologia come a un oggetto (più un organismo, a dire il vero) che si sviluppa tramite il miglioramento simultaneo delle parti (e sottoparti) che la formano, a ogni livello della propria gerarchia»⁴². I principi che nel modello proposto da Arthur regolano questo sviluppo sono quello della sostituzione interna e quello della crescita strutturale: entrambi garantiscono infatti che la tecnologia si articoli al suo interno per rispondere alle molteplici esigenze e ai possibili usi cui è preposta, sviluppi di conseguenza una progressiva evoluzione in relazione alla variabilità delle condizioni in cui opera e si adatti di conseguenza a un'ampia gamma di funzioni. Progressivamente inoltre questi meccanismi di evoluzione diventano standardizzati, si integrano con le forme e i modi ordinari di esperire, si ibridano tra di loro sino al raggiungimento della maturità, al pieno dispiegamento di ogni funzionalità inscritta nella tecnologia; l'ulteriore progresso avrà necessariamente bisogno allora di nuovi principi, nuovi orizzonti da raggiungere e dunque nuovi modelli da elaborare. Questa ulteriore tensione trova un ostacolo nei principi della tecnologia vigente, nei suoi modi di vedere tipici, nella resistenza al cambiamento, secondo il principio dell'«estensione adattativa»⁴³ che Arthur modella sul fenomeno biologico dell'exattamento: se questo prevede che un determinato organo si modifichi per soddisfare nuovi bisogni, nell'evoluzione della tecnologia questo fenomeno riconfigura ed estende la gamma di applicazione di una tecnologia per adempiere al meglio a una determinata funzione.

Arthur descrive dunque il processo evolutivo della tecnologia come un ciclo naturale capace di tessere un continuo andirivieni con l'esperienza e le esigenze che in essa si manifestano, un processo dunque che accompagna l'esperire e che fa sì che l'esperienza sia fonte di soddisfacimento e di compimento della vita dell'uomo: il percorso descritto, definito «evoluzione combinatoria»⁴⁴, conduce dunque da un ipotetico e utopico stato di immediatezza dell'esperienza naturale verso una complicazione mediata dalla tecnologia che tuttavia si muove in maniera analoga all'evoluzione naturale, riprendendone i modelli e le forme principali e di conseguenza sottolineando la coappartenenza al medesimo ambito di uomo e tecnica sino a poter anche sostenere che la tecnologia sia qualcosa di vivente poiché «si riproduce, cresce, risponde, si adatta all'ambiente, assorbe ed emette energia per mantenersi in esistenza [...]: si riproduce nel senso che i suoi elementi individuali, come le cellule di un organismo, muoiono e vengono sostituiti».

tuiti; i suoi componenti crescono, incessantemente; si adatta al proprio ambiente, sia collettivamente sia a livello delle singole parti costituenti; scambia energia con il proprio ambiente: quella che le serve per costruire e operare ciascuna tecnologia e quella fisica che ogni elemento cede al sistema»⁴⁵. Un'ulteriore precisazione è però necessaria: seppure nell'immaginario comune la tecnologia è connessa al progresso e all'innovazione, non tutta la storia della tecnologia è necessariamente sotto questo segno. Stephen J. Gould ha infatti evidenziato che l'evoluzione darwiniana non progredisce in direzione di una maggiore complessità; in ambito tecnologico è più appropriato inoltre pensare a tecnologie più adatte che riescono in un determinato momento storico a imporsi e ad avere la meglio; di conseguenza è bene pensare l'evoluzione come la capacità di rispondere in maniera più soddisfacente a delle determinate esigenze che si manifestano. Gould stesso ha sottolineato con il «principio del falso pollice del panda» come «le imperfezioni sono la prova primaria dell'evoluzione»⁴⁶ e si è posto la domanda sulla sua possibile universalizzazione e applicazione ai prodotti della tecnologia, come per esempio la tastiera di una macchina per scrivere: seppure la disposizione delle lettere secondo il modello QWERTY non sia quello ottimale (ed esistano prove che altre disposizioni possano essere più efficienti) questa tecnologia ha avuto la meglio. La risposta a questa domanda è ottenibile secondo Gould facendo appello ad analogie ai principi della teoria dell'evoluzione, seppure esistono tre differenze fondamentali tra i due ambiti: in prima istanza l'evoluzione culturale ha una velocità assai maggiore rispetto a quella biologica; in secondo luogo, come già notato, il modello che segue è di natura lamarckiana e non darwiniana; infine sono differenti le topologie del mutamento tra i due tipi di evoluzione⁴⁷. Pur tuttavia è possibile evidenziare «dei principi di organizzazione più profondi [e] alcune regolarità che governano la natura delle connessioni temporali»⁴⁸: rimandando al testo di Gould per evidenziare sia la ragione del falso pollice del panda sia quelle dell'ordinamento QWERTY, dal punto di vista metodologico è bene evidenziare che è necessaria una ragione anche per la sopravvivenza di tali sistemi; intervengono dunque la «contingenza [...] il risultato casuale di una lunga sequenza di antecedenti imprevedibili, anziché come l'esito necessario di leggi di natura [...] e l'occupazione di posizione dominante»⁴⁹. Quindi tutta una serie di coincidenze, nessuna delle quali necessaria, contribuisce all'evoluzione e alla conservazione di una specifica tecnologia e alla possibilità che le imperfezioni conducano a ulteriori mutamenti⁵⁰.

3. *Per un'ecologia della tecnologia*

La svolta che negli ultimi anni la tecnologia ha impresso alle modalità dell'esperienza invita a riflettere per comprendere sino in fondo il peso che la strumentazione tecnica ha assunto: differenti fattori vanno allora valutati per stimare la reale portata di questo elemento di novi-

tà. Innanzi tutto è necessario notare che utilizziamo la tecnologia per compiere la quasi totalità delle nostre esperienze e che senza di essa siamo quasi incapaci di vivere; ancora una volta si modifica il posto dell'uomo nel mondo, si trasformano le sue abitudini ma si corre il rischio, paventato più volte, di una disumanizzazione a causa dell'eccessiva delega che si attua nei confronti di quelli che dovrebbero restare esclusivamente degli strumenti. Eppure si è già notato come vi sia nel progresso della tecnologia una sorta di necessità, di inevitabilità; tuttavia questo carattere non dice nulla sui modi d'uso della tecnologia né sull'evidente responsabilità che a essi si affianca: è dunque necessario riflettere e porre l'accento sull'uso e sul nuovo ventaglio di possibilità che la tecnologia comporta e a partire da questi comprendere la natura dell'insieme delle tecnologie. Nell'ottica in cui ci si è posti infatti si è profilata una coappartenenza piuttosto che una contrapposizione tra natura e tecnica, si è indicato il progresso della tecnica come necessario sviluppo del progetto dell'uomo: tale quadro quindi prevede un consequenziale aumento delle possibilità operative ed esperienziali e un altrettanto conseguente bisogno di ricalibrare i limiti e le considerazioni su ciò che è lecito e ciò che non è lecito fare; l'obiettivo è quello di indicare una nuova modalità di considerare il rapporto tra uomo e suoi strumenti tecnologici capace di dare maggiore libertà all'uomo senza che ciò coincida paradossalmente con l'asservimento allo strumento. Si tratta in buona sostanza di scegliere consapevolmente la tecnologia conoscendone gli aspetti invasivi e potenzialmente disumanizzanti ma riconoscendo al contempo le potenzialità performative dell'esperienza e riconoscendo all'uomo la capacità di dominare queste spinte contrastanti mettendo al centro se stesso e la sua intelligenza. Si tratta inoltre di sviluppare a partire da ciò una rete di solidarietà con gli altri, di fiducia e di rispetto secondo il modello largamente diffuso on line degli utenti che condividono qualcosa nel presupposto che a partire da questa azione si crei una comunità.

A proposito del rapporto con la tecnologia Kelly ricorda la paradossale situazione degli Amish, la piccola comunità protestante degli Stati Uniti che in base a una rigida interpretazione della Scrittura rifiuta in gran parte i prodotti della civilizzazione: il loro obiettivo non è di fermare il progresso bensì di rallentarlo, secondo un modello che Kelly definisce di «*slow technology*»⁵¹. I punti fondamentali dell'interpretazione di questa scelta sono per Kelly la valutazione in base alle necessità del quotidiano piuttosto che in base a una valutazione astratta, l'esigenza di valorizzare e tutelare la famiglia e la comunità: di conseguenza la scelta non è individuale bensì collettiva ed è l'intera comunità a determinare tale scelta. Al di là di quella che è di certo una valutazione estrema è bene tuttavia comprendere il discrimine in base al quale essa è fatta: la drastica limitazione delle possibilità che la rinuncia alla tecnologia comporta impone infatti un differente «stile di

vita tecnologico: ottimizzare gli appagamenti piuttosto che ottimizzare le scelte»⁵² e concentrarsi di conseguenza su quelle tecnologie e su quegli specifici usi di esse che sono capaci di rendere realmente migliore il soggetto nella prospettiva di «ridurre al minimo la tecnologia a livello individuale, cercando allo stesso tempo di espanderla a livello globale»⁵³.

È indubbio quindi che ci si trova in una situazione complessa sia per le aspettative che la tecnologia suscita, sia per la sua onnipresenza ubiquitaria, sia per la sua capacità di evolversi, modificarsi, adattarsi e combinarsi. Differenti approcci sono dunque possibili: quello che si pone nell'ottica del «*principio di precauzione*» secondo il quale bisogna essere molto cauti e verificare che ogni nuova tecnologia non comporti più svantaggi che vantaggi; l'altro opposto invece che segue il «*principio di proazione*» e che tiene conto della continua mutazione delle tecnologie e della conseguente necessità di verificare e modificare il giudizio sulla portata concreta di ogni singola tecnologia⁵⁴. Entrambi i principi insistono tuttavia sulla verifica e sul concreto utilizzo della tecnologia, tenendo presente che essa è qualcosa di vivo e come la vita ha un'elevatissima capacità di autoreplicazione: essa deve dunque essere responsabilmente messa alla prova e alla stessa verifica devono essere sottoposti i nuovi modi esperienziali a cui essa dà luogo, le nuove libertà che consente ma anche i nuovi vincoli che impone; in fin dei conti infatti essa «è un modo di pensare: una certa tecnologia è un pensiero espresso. Non bisogna fare di tuttata l'erba un fascio, certo: ci sono teorie stupide, risposte sbagliate e idee insulse. [...] Alcune possibilità restringono le scelte future, mentre altre sono gravide di altre possibilità. Tuttavia, la risposta più adeguata a un'idea spregevole non è smettere di pensare, ma tirar fuori un'idea migliore, a conti fatti dovremmo preferire una cattiva idea a nessuna idea: infatti, se una cattiva idea può essere emendata, l'assenza di pensiero non offre alcuna speranza»⁵⁵. Se è vero quindi che la tecnologia nella sua evoluzione ricalca l'evoluzione della vita, da questa bisogna apprendere ad adattarsi, a migliorarsi e ad autoconservarsi.

Da qui si apre inoltre lo spazio per l'uomo e la sua capacità di esprimere valutazioni, confrontare l'esperienza, mettersi in relazione con gli altri uomini: un modello possibile è quello della convivialità elaborato da Ivan Illich che, preso atto di come la sovrapproduzione industriale di un servizio ha gli stessi effetti negativi e catastrofici della sovrapproduzione di un bene di consumo, propone di conseguenza di ripensare e limitare sia la produzione di beni sia quella di servizi⁵⁶. Il rapporto tra l'uomo e i suoi strumenti è soggetto a un «*equilibrio multidimensionale* della vita umana»⁵⁷; esso deve rimanere entro certe soglie per non diventare qualcosa di patologico.

Bisogna prendere coscienza che esistono almeno due differenti modi antinomici di utilizzare le scoperte scientifiche: «c'è un uso della sco-

perta che conduce alla specializzazione dei compiti, alla istituzionalizzazione dei valori, alla centralizzazione del potere: l'uomo diviene accessorio della megamacchina, un ingranaggio della burocrazia. Ma c'è un secondo modo di mettere a frutto l'invenzione, che accresce il potere e il sapere di ognuno, consentendo a ognuno di esercitare la propria creatività senza per questo negare lo stesso spazio di iniziativa e di produttività agli altri»⁵⁸. In buona sostanza bisogna prendere coscienza che vi sono delle soglie, dei limiti che non vanno superati; se superati infatti lo strumento tecnico che dovrebbe supportare e liberare il suo utilizzatore lo rende invece schiavo. Si tratta dunque di articolare in maniera positiva il rapporto tra uomo, strumento e società: «chiamo *società conviviale* una società in cui lo strumento moderno sia utilizzabile dalla persona integrata con la collettività, e non riservato a un corpo di specialisti che lo tiene sotto il proprio controllo. Conviviale è la società in cui prevale la possibilità per ciascuno di usare lo strumento per realizzare le proprie intenzioni»⁵⁹.

Illich evidenzia infatti che l'evoluzione delle istituzioni industriali nel Novecento è avvenuta con una prima fase in cui vi è stata la soluzione di un problema specifico e il miglioramento dell'efficienza e delle condizioni di vita, seguita da una seconda fase in cui una élite specializzata ha sfruttato a proprio vantaggio la tecnologia inculcando l'idea che essa è in assoluto sinonimo di progresso: da qui la sensazione di alienazione che spesso si è accompagnata nel secolo scorso allo sviluppo incessante della tecnica; in buona sostanza questo uso indiscriminato della tecnica, la delega in bianco che le si affida conduce in un *cul de sac* che produce effetti opposti a quelli auspicati. La crisi del post-moderno (anche se Illich non utilizza questo termine) «ha le sue radici nel fallimento dell'impresa moderna, cioè la sostituzione della macchina all'uomo»; l'uomo è diventato servo della macchina: si è cercato «di far lavorare la macchina *per l'uomo* e di educare l'uomo a *servire la macchina*» ma si è ottenuto l'esatto contrario; lo strumento tecnico piuttosto che liberare l'uomo dalla schiavitù ha reso l'uomo schiavo dello stesso strumento; «la dittatura del proletariato e la dittatura del mercato sono due varianti politiche che celano lo stesso dominio da parte di un'attrezzatura industriale in costante espansione»⁶⁰.

Si è dunque portato a compimento quel percorso che a partire dalla rivoluzione industriale aveva avuto una radicale svolta all'inizio del secolo scorso con l'analisi di Benjamin nei *Passages*: il feticismo della merce è infatti possibile poiché questa è prodotta in maniera tecnica e seriale e i bisogni che questa induce sono indotti e tendono a esercitare sull'uomo un potere di coercizione e sottomissione. La situazione attuale è dunque quella in cui «il consenso della fede utilitaristica abbassa la giustizia al semplice rango di un'equa distribuzione della merce industriale e (pertanto) misurabile»⁶¹: il benessere è considerato il consumo, più individui consumano in maniera omogenea maggiore è

il grado di benessere ma evidentemente minore è la libertà e l'autonomia. La tecnologia ha quindi preso il sopravvento sull'uomo generando un paradosso: «mentre la nostra abilità ad attrezzare l'azione umana ha oggi toccato un livello prima impensabile, nello stesso tempo è diventato difficile concepire una società dotata di strumenti semplici, in cui la maggioranza degli uomini possa conseguire dei fini immaginati autonomamente. I nostri sogni sono standardizzati, la nostra immaginazione industrializzata, la nostra fantasia programmata»⁶². Lo strumento tecnico infatti, se mantenuto entro certi limiti di sobrietà e di equilibrio con il mondo, potrebbe dispiegare tutte le proprie potenzialità positive piuttosto che una sorta di irrefrenabile *hybris* che si accompagna con la fiducia cieca nella tecnologia che ha creato carenze in maniera considerevolmente maggiore di quanto ha soddisfatto bisogni⁶³. Così come Benjamin aveva già evidenziato con l'emergere della figura della star e del dittatore quelle perverse e pericolose modificazioni sociali che la tecnologia impone, anche Illich evidenzia come l'uomo stia diventando sempre più lo strumento della tecnologia e come le sue relazioni sociali siano frutto di questa perversione: si perde il contatto con il proprio ambiente che tende a divenire ostile; la tradizione diviene priva di senso e l'esperienza non è più fonte di conoscenza; l'azione dell'uomo perde autonomia scalzata dalla programmazione insita nello strumento tecnologico; ma soprattutto il soddisfacimento obbligatorio e condizionato genera malessere.

Tirarsi fuori da questa *impasse* è possibile soltanto ribaltando radicalmente il rapporto tra l'uomo e i suoi strumenti e ponendo al centro dell'attenzione la dimensione personale e comunitaria: lo strumento deve rimanere tale, deve affiancarsi al soggetto estendendo il suo raggio d'azione poiché «l'uomo ha bisogno di uno strumento *col quale lavorare*, non di un'attrezzatura che *lavori al suo posto*. Ha bisogno di una tecnologia che esalti l'energia e l'immaginazione personali, non di una tecnologia che lo asservisca e lo programmi»⁶⁴. Illich ha ben chiaro che l'uomo da sempre ha avuto bisogno di strumenti per condurre la propria esistenza, che vi è una necessaria interdipendenza tra l'uomo e il suo ambiente naturale e culturale, che la civiltà è segnata dall'emergere di quegli strumenti che migliorano la redditività dell'esperienza; tale condizione tuttavia, se assolutizzata, ha condotto alla perdita della dimensione della convivialità: essa è «il contrario della produttività industriale. Ognuno di noi si definisce nel rapporto con gli altri e l'ambiente e per la struttura di fondo degli strumenti che utilizza. [...] Il passaggio dalla produttività alla convivialità è il passaggio dalla ripetizione della carenza alla spontaneità del dono. Il rapporto industriale è riflesso condizionato, risposta stereotipata dell'individuo ai messaggi emessi da un altro utente, che egli non conoscerà mai, o da un ambiente artificiale, che mai comprenderà; il rapporto conviviale, sempre nuovo, è opera di persone che partecipano alla creazione

della vita sociale. [...] *La convivialità è la libertà individuale realizzata nel rapporto di produzione in seno a una società dotata di strumenti efficaci*»⁶⁵.

La proposta di Illich non ha a che fare con le “classiche” posizioni di Rousseau o di Ludd né con il rifiuto degli Amish: non bisogna annientare la scienza e la tecnologia (ipotesi insensata e impossibile), bisogna invece modificare il rapporto con essa. Tale nuova prospettiva conferirà all’azione umana una nuova efficacia poiché avrà posto al centro la persona e la sua energia innovativa, la sua possibilità di utilizzare la tecnologia in maniera creativa; sulla base di questa svolta bisogna opporre al catastrofismo delle visioni che evidenziano l’aspetto disumanizzante della tecnologia una positiva consapevolezza delle nuove possibilità che tale prospettiva presenta: se la logica della produttività è l’*avere*, quella della convivialità è l’*essere*; nella prima lo strumento tende all’*esasperazione*, nell’altra all’*autolimitazione* e quasi all’*invisibilità*. Questa concezione dello strumento apre alla dimensione sociale: con lo strumento si creano le interazioni con l’ambiente sociale, si determinano i rapporti; lo strumento conviviale, ponendo l’accento sull’aspetto della creatività, apre all’altro e al dialogo costruttivo con questi: esso si pone tra l’uomo e il mondo, fa sì che l’*esperire* abbia un senso e rende fattive le volontà del soggetto.

Quello che appare fondamentale nel porsi in questa prospettiva è ancora una volta il fatto che, preso atto del ruolo fondamentale che la tecnologia e i suoi strumenti svolgono nell’*esperire*, la loro correttezza si verifica nell’uso e nell’uso si bilanciano vantaggi e svantaggi; tutto ciò è frutto di una posizione che non denuncia semplicemente i rischi che si accompagnano allo sviluppo tecnologico privo di regole ma che propone una svolta nel loro utilizzo poiché si è convinti che i benefici possono essere maggiori delle storture. È necessario dunque modificare il modo in cui si pensa il rapporto tra soggetto e strumento e di conseguenza modificarne l’uso ponendo al centro l’interesse generale: se è vero che non è sufficiente l’energia metabolica che produce il corpo né i metodi tradizionali di conservazione e sfruttamento delle energie naturali, non per questo in maniera automatica l’incremento dell’energia messo a disposizione dal progresso tecnologico ha fornito strumenti atti a migliorare la qualità delle esperienze dell’uomo. Infatti si è fatto di questo surplus un abuso piuttosto che un uso accorto: «allo strumento azionato secondo il ritmo dell’uomo succede un uomo che agisce secondo il ritmo dello strumento, e tutti i modi d’agire umani ne vengono trasformati»⁶⁶. Se infatti è vero che grazie alla tecnica, a partire dalla rivoluzione industriale, è migliorata la qualità della vita in numerosissimi ambiti, è altrettanto vero che oggi la tecnologia è divenuta una sorta di panacea e i suoi specifici usi impropri vengono sostanzialmente giustificati in virtù dei benefici generali che ha indubbiamente generato. Una posizione mediana tra questi estremismi – la

delega in bianco alla tecnologia e la sua demonizzazione – tuttavia è possibile e necessaria: essa prevede che al centro dell'attenzione vi sia l'uomo e le relazioni che può costruire a partire dall'esperienza per cui «scienze della natura e scienze dell'uomo potrebbero servire a creare strumenti, tracciare il loro quadro di utilizzazione e stabilire le loro norme d'impiego in modo tale da garantire un'incessante ricreazione della persona, del gruppo e dell'ambiente, un totale spiegamento dell'iniziativa e dell'immaginazione di ognuno»⁶⁷. Si tratta in fin dei conti di bilanciare il peso tra l'uomo e la macchina e porre rimedio allo squilibrio che tende a esistere oggi a favore di quest'ultima: «la stessa scienza può applicarsi a semplificare l'attrezzatura, a rendere ognuno capace di dar forma al proprio ambiente, cioè capace di caricarsi di senso caricando il mondo di segni»⁶⁸; solo attraverso determinati tipi di uso delle tecnologie le loro potenzialità si amplificano e si affiancano all'uomo e al suo progetto.

Bisogna ritornare quindi all'autenticità dell'esperienza diretta, ladove diretta non significa non mediata ma con la consapevolezza che lo strumento è e deve essere tale, impone certi vincoli che, se conosciuti, non si impongono sull'uomo ma sono i necessari mezzi di cui la contemporaneità ha bisogno per esperire: piuttosto che concentrare l'attenzione su tutto quello che è possibile fare per mezzo degli strumenti tecnici bisogna imparare a rinunciare a essi quando non sono indispensabili, insomma non solo imparare a utilizzare gli strumenti tecnologici ma anche riconoscere il discrimine tra un uso utile e uno inutile e ancora tra quello che si può fare per mezzo di essi e quello che *si può non fare*, in una sorta di ecologia della tecnologia. Infatti se da un lato la ricerca è oggi volta ad «assicurare l'avanzata tecnologica che permetta di produrre meglio prodotti migliori, dall'altra [essa è volta ad] applicare l'analisi dei sistemi alla manipolazione della sopravvivenza della specie umana per preservarne meglio il consumo»; la «ricerca radicale» che propone Illich deve «da una parte fornire i criteri che consentano di determinare quando uno strumento tocca la soglia della nocività; dall'altra inventare degli strumenti che ottimizzino l'equilibrio della vita, e quindi massimizzino la libertà di ognuno»⁶⁹. Non si tratta di inventare una nuova disciplina bensì di rimettere in discussione il rapporto tra l'uomo e la tecnologia e i modi d'uso di questa: «l'uomo sovrattezzato è come il morfinomane: l'assuefazione deforma l'intero suo sistema di valori e mutila la sua capacità di giudizio»⁷⁰. Dar vita quindi a un processo di “disintossicazione” che renda evidente il ruolo dello strumento tecnico e i vincoli negativi che esso può imporre che in fin dei conti riducono le possibilità operative piuttosto che accrescerle; utilizzarlo quindi soltanto quando esso realmente accresce il potere dell'uomo e la qualità delle sue esperienze; quando dispiega nuove possibilità altrimenti impossibili ma che siano tuttavia esperienze necessarie e sotto il segno della libertà.

Ci si trova altrimenti in una situazione di atrofia della volontà in cui tutto il potere della decisione è delegato allo strumento e ai dati da questo elaborati, mettendo in secondo piano il fondamentale apporto della soggettività necessario per l'interazione con l'esperienza realmente vissuta: ci si trova di conseguenza nella difficoltà ad applicare alla contingenza i dati generali e teorici; in tale prospettiva l'elemento soggettivo viene messo da parte correndo davvero il rischio della disumanizzazione.

La soluzione che propone Illich solo apparentemente paradossale è dunque di far sì «che un numero crescente di persone possa *fare sempre di più con sempre meno*» a seguito di «un processo politico che permetta alla popolazione di stabilire il massimo che ciascuno può esigere, in un mondo dalle risorse manifestamente limitate; un processo che porti a concordare entro quali limiti va tenuta la crescita degli strumenti»⁷¹. Si tratta di prendere coscienza che non tutto quello che si può tecnicamente fare è lecito e utile fare, che c'è bisogno di una consapevolezza dei vincoli che la tecnologia impone all'utilizzatore/utente: questi deve agire consapevolmente, instaurare una sorta di austerità nell'uso della tecnologia senza perdere di vista il fatto che essa è uno strumento e non un fine. Della stessa natura è d'altro canto la soluzione che propone Gehlen sulla base della medesima diagnosi: «il sistema non si regge soltanto sul postulato del diritto universale al benessere, il sistema tende anche a rendere impossibile la posizione contraria, il *diritto alla rinuncia al benessere*, e precisamente in quanto *produce e automatizza i bisogni stessi del consumo*»⁷².

4. *L'uso collaborativo: nuove prospettive e nuove esperienze*

Questa prospettiva deve tener presente tuttavia quanto detto in precedenza a proposito del comune sviluppo e della medesima tensione evolutiva di vita e tecnologia: come interagisce la dimensione dell'inevitabilità, presente nella tecnologia, con le possibili riorganizzazioni, rimodulazioni e interazioni dei soggetti coinvolti, sia a livello dei singoli sia al livello della collettività? Un'ulteriore peculiarità va però tenuta presente: grazie alla tecnologia si è creata una comunità, per esempio per mezzo della rete, capace di modificare in maniera radicale il modo in cui si comunica e a cascata le relazioni intersoggettive e i modi dell'esperienza poiché le tecnologie hanno una imprescindibile dimensione sociale. Si viene inoltre a creare una sorta di legame affettivo con la tecnologia e con i suoi oggetti, una «tecnofilia»⁷³ che si basa sull'inarrestabile tendenza di aumentare le capacità senzienti e dunque di allargare notevolmente le possibilità dell'esperienza: il crescente sviluppo attuale della tecnologia è infatti basato sull'incremento vertiginoso di informazioni e conoscenza tanto che è possibile affermare che eventi quali la «scoperta» dell'America da parte di Colombo nel 1492 o la «scoperta» dei gorilla nel 1856 da parte dell'esploratore Paul du Chaillu

non sono altro che “scoperte” di «conoscenze in precedenza note a livello locale [...] inserite in un contesto culturale più ampio e strutturato, globale, quello che oggi noi chiamiamo *scienza*»⁷⁴. Il contesto, le nuove connessioni tra i differenti ambiti del sapere, le reti che si creano e organizzano il sapere danno luogo a quel nuovo orizzonte in cui oggi siamo immersi, che in fin dei conti è la tecnologia; a partire da questo quadro è bene ricordare che con l'aumento delle possibilità offerte dalla tecnologia si ha maggiore possibilità di scelta, quindi maggiore libertà ma anche maggiore responsabilità.

In quest'ottica il risultato più importante che la tecnologia ha raggiunto è dunque la sua stessa capacità di evolversi, una sorta di *volontà di evolversi* insita nella stessa natura della tecnologia, la capacità di creare le condizioni, gli strumenti, i prodotti, i dispositivi necessari a rilanciare l'esigenza di progresso che la caratterizza: la tecnologia è oggi infatti «un'esplosione d'informazione, di organizzazione e struttura, di complessità, di diversità, di facoltà senziente e di bellezza che sta cambiando se stessa mentre si espande»⁷⁵. In questa prospettiva, senza lasciarsi andare a entusiasmi ciechi, la tecnologia diviene lo strumento che apre alle nuove possibilità, prospetta nuove soluzioni dotate di *appeal* ed efficacia, offre strumenti per rendere la fantasia e l'immaginazione concrete realizzazioni; dà luogo a quelli che James Carse definisce «giochi infiniti»⁷⁶ il cui scopo non è quello di vincere e dunque di giungere a una conclusione bensì quello di continuare a giocare, allargando i confini del gioco stesso e coinvolgendo nuovi giocatori: lo scopo non è dunque di produrre vincitori e perdenti ma una comunità capace di scelte comuni e non individuali che possano rilanciare gli indubbi benefici che si accompagnano al progresso.

È dunque degno di nota il fatto che in base all'odierno sviluppo della tecnologia è possibile un nuovo discorso comunitario che prenda le mosse dalla possibilità di una organizzazione dal basso che partendo dal quotidiano può tuttavia giungere a risultati di portata generale: la rete, il più importante strumento tecnologico dei nostri giorni, consente infatti di organizzare un'azione collettiva che passi per la condivisione e la collaborazione dei differenti utenti e che in virtù di tale cooperazione acquisisca una reale efficacia⁷⁷. Si è di fatto superata la distinzione esistente tra la dimensione privata e quella pubblica creando nuove condizioni sociali; basti per esempio pensare a Wikipedia e al circolo virtuoso a cui ha dato luogo: poiché ogni utente è interessato al suo buon funzionamento e all'attendibilità delle voci, ognuno è chiamato a collaborare, migliorando e integrando le voci, nel proprio interesse di fruitore che coincide con quello degli altri utenti, seguendo l'idea che «la chiave per mettere in moto queste azioni individuali è lasciare all'utente medio più libertà possibile»⁷⁸. L'innovazione non deve esclusivamente essere di ambito teorico ma deve garantire un'immediata contropartita sociale, deve essere capace

non solo di rispondere a bisogni ma deve essere capace di anticiparli, deve farsi trovare pronta una volta che questi assumono un carattere rilevante: per ritornare all'esempio della rete e delle possibilità che essa offre, è rilevante il fatto che l'innovazione che essa introduce genera un cambiamento innanzi tutto perché «permette alle persone di provare facilmente nuove cose» fornendo efficaci strumenti «“da molti a molti” che aiutano e accelerano la collaborazione e l'azione»⁷⁹; in tal modo la rimozione di un ostacolo all'azione coordinata e la facilità nello scambio delle comunicazioni e delle informazioni crea una comunità orgogliosa di poter raggiungere un risultato insieme. Questa nuova tendenza che si accompagna allo sviluppo della tecnologia in ambito della comunicazione dà di conseguenza luogo all'aumento delle possibilità di esperienze, alla loro efficienza poiché amplificano le capacità, la portata dell'azione e l'opportunità di coinvolgere altri soggetti: sviluppano il desiderio latente di incontrare e agire, procurano nuove libertà ma anche nuove responsabilità.

In maniera più generale il problema in questione è quello della relazione tra le esperienze della vita reale, “ordinaria”, e quelle mediate dalla tecnologia digitale o dai *social network*: quali connessioni esistono tra queste due dimensioni non separate ma di certo differenti? Come comportarsi di fronte all'arricchimento che la dimensione digitale garantisce all'esperire ordinario? Come valorizzare i benefici e limitare gli aspetti negativi? Nell'ottica sviluppata dall'analisi di Shirky sono tre i passaggi fondamentali che danno luogo a questo surplus capace di creare una nuova socialità in grado di collaborare in maniera nuova e performante: «promessa, strumento e patto»⁸⁰; in prima istanza quindi un obiettivo comune in cui un certo numero di soggetti crede e decide di impegnarsi; successivamente si selezionano e si sviluppano gli strumenti adatti; infine in base ai primi due nasce un accordo che guida e accomuna tutti i soggetti in gioco e che consente di raggiungere l'obiettivo comune rinunciando in parte a ogni vantaggio per il singolo a favore di quello per il gruppo; il gruppo inoltre è garante del patto e del suo rispetto e dunque tutela ogni singolo partecipante. Ancora una volta l'esempio di Wikipedia è illuminante: essa non sarebbe potuta nascere né avrebbe potuto raggiungere lo sviluppo attuale senza l'azione collettiva e autonomamente coordinata di tutti gli utenti; tale partecipazione garantisce la bontà del risultato: è infatti molto più lungo e complesso inserire una voce falsa che eliminarla quindi il successo dell'iniziativa è garantito dal fatto che la stessa comunità può rapidamente e con efficacia correggere gli errori.

L'elemento fondamentale sino a ora emerso è il fatto che le nuove forme attraverso le quali veicoliamo la conoscenza influenzano in maniera radicale la conoscenza stessa: sebbene tale fenomeno sia peculiarità di qualunque *medium*, nei media digitali è profondamente amplificato sino a diventare loro caratteristica distintiva. Il rischio che

l'aumento vertiginoso di informazioni che si accompagna a questa situazione è quello di un «sovraccarico cognitivo»⁸¹, il rischio cioè di non riuscire a elaborare e creare un utile discrimine tra le innumerevoli informazioni e conoscenze che riceviamo né di riuscire a organizzare gerarchicamente l'autorevolezza e l'importanza di esse. Inoltre la logica dell'interconnessione spalanca di continuo nuove prospettive, rendendo pressoché impossibile la conclusione di una ricerca: non solo aumenta il numero delle conoscenze possibili ma attraverso la tecnologia aumenta esponenzialmente la possibilità di venirne a conoscenza (e di conseguenza anche di non conoscerle!); bisogna di conseguenza prendere coscienza del fatto «che la conoscenza è diventata, in poco tempo, troppo grande per i suoi vecchi contenitori...»⁸² e che il modello di riferimento sta diventando quello della rete, un *medium* capace di contenere l'enorme aumento delle conoscenze ma che necessita tuttavia di un criterio ordinatore tra le molte informazioni valide e le altrettanto numerose indicazioni scadenti.

La domanda da porsi a questo punto è dunque che valore e che posto ha ancora l'esperienza, in che maniera essa è fonte di conoscenza e come verificare la bontà delle nuove acquisizioni che attraverso essa si hanno quando i punti di riferimento sono aumentati a dismisura e la loro validità è costantemente da verificare: ciò che la diffusione dei modelli di conoscenza e di esperienza basati sulla logica della rete impone è dunque un equilibrio tra le competenze dell'esperto e quelle diffuse della rete, un sano bilanciamento nella diversità dei pregi e dei difetti che il nuovo panorama mediatico impone; insistere sulla diversità significa dunque ritenere che essa è fonte di arricchimento quando si basa sulla valorizzazione di «visioni diverse del mondo e [...] tecniche differenti per affrontare i problemi»⁸³. D'altro canto è ben nota e documentata la tendenza opposta ad «ascoltare l'eco sempre più intensa e fragorosa della propria voce» perché internet aumenta la gamma delle scelte a tal punto che ogni cittadino può trovare i gruppi mirati che rispecchiano alla perfezione il suo punto di vista»⁸⁴; tale effetto dunque, piuttosto che potenziare la conoscenza per mezzo della molteplicità delle possibilità, condurrebbe alla situazione opposta. Per evitare di rimanere in uno stato di *impasse* una possibile soluzione è ragionare sulla natura del *medium* per comprendere come esso informi i contenuti che veicola e quali vincoli imponga: la forma tradizionale con cui si è veicolato il sapere è stato il libro, una forma che condiziona il contenuto; si comincia con il proporre un'idea, si argomenta, si discutono le fonti, sino a esaurire tutti gli argomenti che ci si era proposti di affrontare; è dunque possibile sostenere che «la natura fisica dei libri consente e incoraggia il ragionamento in forma lunga»⁸⁵, quel tipo di ragionamento su cui è fondata la nostra civiltà occidentale quantomeno a partire dalla rivoluzione dell'invenzione della stampa a caratteri mobili. Ciò tuttavia non significa che il supera-

mento in atto oggi di quel modello conduce necessariamente all'imbarbarimento: piuttosto è bene valorizzare gli elementi positivi presenti in quest'altro modello e verificare qual è la nuova forma che ha assunto la diffusione del sapere e delle conoscenze. Se per esempio si prende in considerazione come l'interazione di un blog o dei commenti a un articolo organizzano in modo totalmente differente lo sviluppo di una discussione, ci si rende conto che si è in una situazione «in presa diretta»⁸⁶ in cui è difficile individuare una forma ben definita e chiusa, delle fondamenta su cui si basa tutto l'insieme. L'autorevolezza che dunque è stata sino a ora attribuita a un sapere veicolato attraverso lo strumento libro assume nella rete una differente conformazione basata sulla catena dei link, sull'interazione tra l'autore e i commentatori, sulla riscrittura: una novità che Weinberger rappresenta con il passaggio da un modello della piramide della conoscenza a quello della rete per cui «oggi il sapere è la ragnatela informe di connessioni al cui interno vivono le espressioni delle idee»⁸⁷. Di conseguenza esso ha assunto le stesse caratteristiche della rete e si sviluppa secondo gli stessi protocolli: dunque è più ampio che in passato, ha una dimensione orizzontale piuttosto che verticale, è meno controllato e più soggetto a continue riorganizzazioni, strutturato per catene di *link*; in poche parole, la conoscenza sta assumendo pregi e difetti della rete. In maniera appropriata dunque questo atteggiamento volto a conservare la differenza e la pluralità ma consapevole tuttavia della necessità di un accordo a un certo momento per la verifica e il confronto dei risultati ottenuti, viene definito da Weinberger pragmatismo, non solo ponendosi sulla scia di James, Dewey e Rorty, ma sottolineando inoltre come la conoscenza debba essere uno strumento il cui valore risiede nella capacità di supportare la realizzazione di un obiettivo piuttosto che nel cercare un accordo aprioristico⁸⁸. Assumendo quest'ottica bisogna pertanto spostare l'attenzione sull'uso e sugli obiettivi che la rivoluzione tecnologica impone ai tradizionali modi di fare scienza, di veicolarla e di divulgarla: venuto meno il *medium* classico, «il nuovo medium unifica a tal punto le informazioni, le comunicazioni e la socialità che è quasi impossibile tenere separati i fili di questa tripla elica»⁸⁹; e inoltre queste caratteristiche del *medium* si imporranno anche sul suo contenuto; bisogna di conseguenza trovare pragmaticamente il giusto equilibrio tra le grandi opportunità che offre la rete e la maggiore possibilità di errore e confusione. Ancora una volta il modello Wikipedia offre utili indicazioni di una possibile modalità di funzionamento della rete esportabile al di fuori di essa: a partire da una stessa pagina dell'enciclopedia, quella redatta dal suo cofondatore Jimmy Wales *Cosa Wikipedia non è*, è possibile secondo Weinberger evidenziare come il progetto e i contenuti si rispecchiano fedelmente, come le decisioni provengono dalla comunità che sta alla base dell'enciclopedia e a essa ritornano, come sia in fin dei conti possibile descrivere esclusivamente ciò che Wiki-

pedia non è e dunque lasciare all'uso condiviso il dispiegarsi concreto della vita del progetto ⁹⁰. Seppure tale modello non è esportabile nella sua interezza dalla rete alle decisioni della vita quotidiana, alcuni dei suoi pregi possono essere di fondamentale importanza e quindi generalizzati poiché rispondono alle medesime condizioni di un'esperienza mediata da strumenti tecnologici: una rete di saperi che interagiscono e si determinano l'un l'altro nella loro complessità e stratificazione. Il carattere più interessante che emerge da questo passaggio, oltre a quelli già analizzati di sovrabbondanza, procedimento a catena, libertà di pubblicazione, pubblicità, è quello dell'apertura infinita di nuove possibilità, opportunità che piuttosto che mirare alla sintesi tendono alla irrisolvibilità; infatti «il carattere pubblico della rete porta con sé una verità pratica: quello che abbiamo in comune non è il sapere su cui concordiamo, ma un mondo condiviso sul quale saremo sempre in disaccordo» ⁹¹. Bisogna dunque convivere con questo disaccordo e cercare di trovare una via percorribile che non conduca al solipsismo ma che miri all'integrazione.

Alle nuove tecnologie si è dunque accompagnato un uso sociale che ha modificato, e spesso ampliato, la gittata della loro azione in un'ottica di «fare-e-condividere»: creare una comunità accomunata da un interesse e capace di aggregare intorno a sé un sapere che altrimenti resterebbe disperso e inutilizzato. Al di là dei numerosi usi ludici o privi di reale interesse della rete, essa consente di convogliare energie disperse, interessi convergenti, piccole forze che sommate l'una all'altra divengono esponenzialmente più efficaci: dà luogo quindi a un «surplus cognitivo» basato su una «cultura partecipativa» ⁹² che segna il superamento di un modello tradizionale basato esclusivamente sul mero consumo; il passo successivo da compiere è quello, ancora una volta, di indirizzare l'uso di questo surplus verso qualcosa che valga la pena fare, qualcosa che possa essere utile non esclusivamente per il singolo ma avere una valenza comune. Innanzi tutto ciò è possibile perché il soggetto non è considerato esclusivamente un semplice e passivo utilizzatore di un servizio ma un utente che collabora allo sviluppo del servizio stesso, che è interessato al raggiungimento dell'obiettivo e che si impegna per esso; per far ciò sfrutta il potere di coordinamento e di amplificazione dei media e si avvantaggia di conseguenza dei migliori risultati ottenuti.

Vi è dunque una via percorribile tra l'entusiasmo per le nuove opportunità offerte dalla tecnologia e il catastrofismo per l'inevitabile livellamento della qualità dovuto alle innumerevoli agevolazioni che la stessa tecnologia introduce: tale via che accetta entrambe le alternative ma che non idealizza la prima né si dispera per la seconda deve necessariamente rimettere al centro dell'attenzione l'uomo, la comunità e la necessità di trovare in maniera condivisa un utile discrimine nel rapporto con la tecnologia. La rivoluzione dei media digitali infatti ha condotto a

una situazione di «shock provocato dall'inclusione degli amatori tra i produttori»⁹³ e a una conseguente inflazione di prodotti il cui valore non è più soggetto a un giudizio preventivo: se in rete è immediatamente possibile pubblicare un testo, una fotografia o un video, se tale azione è alla portata di tutti sia dal punto di vista tecnico sia da quello economico, di fatto è venuto a mancare il momento della valutazione e della selezione che ha caratterizzato tradizionalmente la produzione culturale. Una forma differente di giudizio che è tuttavia emersa è quella frutto della possibilità immediata di condivisione e commento, una forma capace, a determinate condizioni, di dar vita a una comunità, il cui tessuto connettivo è dunque costituito dai nuovi media; essi infatti consentono un nuovo e più approfondito intervento sul reale e una condivisione nettamente maggiore dei contenuti rispetto al passato poiché il produttore del contenuto è al tempo stesso utilizzatore e fruitore. Tuttavia la nuova flessibilità offerta dai media è soltanto lo strumento di cui è possibile servirsi per sviluppare questi nuovi modelli di uso della tecnologia in cui non solo è forte l'affermazione dell'ego soggettivo ma è altrettanto necessario il riscontro ricevuto dall'altro: si è dunque passati da una netta distinzione tra la sfera privata e quella pubblica a una commistione tra le due, capace di dare maggiori soddisfazioni, opportunità e risultati in una spirale che cresce e si autoalimenta di continuo. Tale abbondanza ovviamente dà luogo a un universo da ordinare attraverso appropriati criteri discriminanti ma di certo le maggiori possibilità che la tecnologia offre sono un fattore positivo se coniugate con il desiderio di partecipazione, di autonomia, di condivisione che sta alla base della rete. Infatti caratteristica peculiare del surplus cognitivo è la dimensione comunitaria che gli è insita; a partire da questa bisogna comprendere i modi con cui si sviluppano le nuove opportunità concentrandosi sulla carica di innovazione che l'uso determina; l'uso di un determinato strumento infatti dà luogo, grazie alla collaborazione, a funzioni nuove e non previste che ne amplificano la portata innovativa e ne modificano la rilevanza, basta solo l'«offerta di nuove opportunità tramite i giusti incentivi»⁹⁴; date queste condizioni non è importante semplicemente il numero di opportunità possibili bensì la qualità che l'insieme e soltanto l'insieme può sviluppare. Elementi basilari di questa nuova possibilità di sviluppo sono una comunità in espansione, una riduzione dei costi e una chiarezza dei contenuti condivisi; ma oltre a questi è fondamentale «la cultura, l'insieme di idee condivise dalla comunità su come debbano procedere la sua attività e le relazioni tra i suoi membri»⁹⁵, cioè i modi e le regole con cui tutti i partecipanti alla comunità interagiscono e concorrono a un progetto e al suo progresso e dunque producono un nuovo valore condiviso.

Il centro delle nuove possibilità offerte dalla tecnologia e dal suo inevitabile uso sociale è dunque la libertà di fare facilmente qualcosa che prima era di difficile realizzazione e di farlo con grande probabilità

di raggiungere il successo: il concreto uso che si fa di questa libertà dà luogo alle classiche reazioni di entusiasmo o di freddezza e scetticismo nei confronti del progresso tecnico; è di conseguenza possibile in base alla portata e ai risultati dell'uso riconoscere «una progressione che va dal personale al comunitario, al pubblico e infine al civico»⁹⁶. Si passa dunque da una situazione di passività a un'attività, dall'interesse del singolo a quello di una comunità, dal semplice riconoscimento di un problema e dalla sua presa d'atto alla presa di coscienza che tale difficoltà è incontrata anche da altri soggetti e che in maniera collaborativa è possibile porvi rimedio, trovare una soluzione che porti un giovamento all'intera comunità: infine si raggiunge la consapevolezza che attraverso quello che è semplicemente uno strumento performante si prosegue nella strada dell'evoluzione e della collaborazione su cui è fondata da sempre la vita dell'uomo. La specificità che aggiunge lo strumento tecnico è dunque la condivisione e la conseguente amplificazione degli effetti con una immediata ricaduta di benessere: il conseguimento di un valore pubblico e civico è inscritto nelle possibilità della tecnica ma esso è raggiungibile esclusivamente con un uso responsabile e corretto che si ponga tale obiettivo come risultato prioritario e imprescindibile (rispetto ai numerosissimi utilizzi ludici o non specifici che è possibile fare). La tecnologia e il suo progresso in fondo non devono servire a fare meglio o più rapidamente ciò che si poteva fare anche prima: devono piuttosto consentire di fare qualcosa di diverso, di maggiormente efficace e utile, devono, per essere realmente utili, modificare l'orizzonte dell'esperienza e aprire dunque alla novità e all'inatteso. La soluzione mediana tra l'aspetto rivoluzionario insito in ogni tecnologia e il conservatorismo, cioè il dialogo tra i due aspetti che Shirky definisce «transizione negoziata»⁹⁷ non è in realtà una soluzione efficace poiché tende a zavorrare la portata di innovazione necessaria all'evoluzione della tecnologia (e dell'uomo, si potrebbe aggiungere). Poiché una certa transizione deve necessariamente avvenire per non cadere nel caos, tale mediazione deve innanzi tutto lasciare spazio alla sperimentazione ma soprattutto deve tener conto del surplus cognitivo che le connessioni associate allo sviluppo tecnologico comportano: deve rimettere al centro dell'attenzione l'uomo e le nuove possibilità che la tecnologia gli offre, imponendogli però al contempo la valorizzazione dell'elemento di condivisione e di responsabilità insito nella libertà di poter scegliere in una rosa molto più ampia di opportunità⁹⁸.

La rivoluzione della tecnologia fa in fondo dell'uomo un essere nuovo poiché «sotto molti profili non siamo entità isolate quanto piuttosto organismi informazionali complessi, o *inforg*, che condividono con agenti biologici e artefatti ingegnerizzati un ambiente globale costituito in ultima analisi dalle informazioni, l'*infosfera*»; lo specifico di questa rivoluzione è la presa di coscienza della «natura intrinsecamente

informazionale degli agenti umani»⁹⁹: non si tratta semplicemente della ubiquità della tecnologia e degli strumenti che veicolano informazioni nel quotidiano esperire, bensì di un nuovo modo di pensare l'uomo, il suo mondo, i significati dell'esperienza e i nuovi usi che la tecnologia consente; ci si trova insomma di fronte al passaggio dalla proprietà all'uso, dalla tangibilità degli oggetti all'intangibilità del digitale; ancora una volta spazio e tempo non sono più ciò che erano prima di quest'ultima rivoluzione ma si vivrà «in un'infosfera che diverrà progressivamente *sincronizzata* (tempo), *delocalizzata* (spazio) e *correlata* (integrazioni)»¹⁰⁰. Tuttavia a tale rivoluzione non si è accompagnata l'altrettanto necessaria rivoluzione etica e culturale che deve guidare l'uso responsabile della tecnologia: anche Floridi sostiene dunque, in sintonia con la prospettiva che sino a ora si è assunta, la necessità di un connubio tra la dimensione naturale e quella della tecnica e delle sue applicazioni capace di rivalutare il ruolo fondamentale del soggetto nel mediare tra il prosperare della tecnologia e un ambiente salutare e naturale.

In conclusione dunque ciò su cui bisogna concentrare l'attenzione e l'uso è l'interpretazione che della tecnologia si fa poiché essa in via teorica non ha alcuna connotazione positiva o negativa ma assume una rilevanza etica e intellettuale esclusivamente nella pratica: nella storia della tecnologia vi è un movimento che procede dal passato in avanti, incorporando le invenzioni precedenti, modificandole e adattandole; se è vero che il progresso ha consentito un benessere diffuso, nel contempo si è perso tutto un mondo connesso all'artigianato e alla manualità; si è inoltre introdotto un inevitabile *digital divide* che impone il ripensamento radicale dei modelli di crescita e di sviluppo. Ritengo dunque fondamentale verificare concretamente come alcuni usi della tecnologia possano dare indicazioni utili a riguardo per comprendere più in generale il nuovo rapporto che la contemporaneità ha instaurato tra uomo, ambiente ed esperienza: immersi nella rete o veicolando le conoscenze e le informazioni secondo il modello di essa, entriamo in contatto con altri distanti da noi e con differenti modi di pensare e di esperire.

¹ A. Gehlen, *L'uomo nell'era della tecnica* (1957), tr. it. Armando, Roma 2003, p. 32.

² *Ibid.*

³ Cfr. *ivi*, pp. 32-33.

⁴ *Ivi*, p. 33.

⁵ Sul rapporto che questa concezione della tecnica instaura con le modalità dell'esperienza rimando a S. Tedesco, *Forme viventi. Antropologia ed estetica dell'espressione*, Milano, Mimesis 2008, p. 118 ss. Di passaggio è interessante notare come siano sostanzialmente coeve le riflessioni fondative dell'antropologia filosofica del secolo scorso e lo sviluppo della tecnica del Novecento; a mo' di esempio ricordo come Günther Anders affermi, per sottolinearne gli aspetti negativi, che «l'artificialità è la natura dell'uomo» (G. Anders, *Patologia della libertà*.

Saggio sulla non-identificazione (1936), tr. it. Palomar, Bari 1993, p. 55) e Helmuth Plessner ricorda che l'uomo «ha bisogno di un complemento innaturale, di un genere non naturale, perciò, in ragione della sua forma d'esistenza, egli è per natura *artificiale*» (H. Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo. Introduzione all'antropologia filosofica* (1928), tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 333).

⁶ A. Gehlen, *L'uomo nell'era della tecnica*, cit., p. 46.

⁷ L. L. Cavalli Sforza, *L'evoluzione della cultura*, nuova edizione aggiornata, Codice, Torino 2012, p. 1.

⁸ Ivi, p. 9.

⁹ Ivi, p. 29. Per una panoramica su possibili analogie tra evoluzione biologica e della tecnica cfr. N. Nosengo, *L'estinzione dei tecnosauri. Storie di tecnologie che non ce l'hanno fatta*, Sironi, Milano 2008², p. 213 ss.

¹⁰ La novità dal punto di vista dell'antropologia della catena di montaggio è rappresentata al meglio dall'operaio di *Tempi moderni* (1936) di Charlie Chaplin; nel film sono tra l'altro presenti tutti quegli elementi intorno a cui ruotano le riflessioni sulla tecnica di quegli stessi anni.

¹¹ Ivi, pp. 28-29.

¹² S. Conway Morris, *Life's Solution: Inevitable Humans in a Lonely Universe*, Cambridge University Press, New York 2004, p. XIII citato in K. Kelly, *Quello che vuole la tecnologia* (2010), tr. it. Codice, Torino 2011, p. 107.

¹³ «Il gene si autoriproduce e può mutare, e quando coesistono il tipo non mutato e quello mutato viene scelto automaticamente quello che lascia più discendenti (la selezione naturale). La mutazione genera variazione ereditaria, selezionata automaticamente in modo da aumentare, in media, l'adattamento. Così avviene l'evoluzione, che è genesi di tipi diversi che cambiano continuamente proporzioni nel tempo e nello spazio, ed è quindi sia trasformazione sia differenziazione di gruppi» (L. L. Cavalli Sforza, *L'evoluzione della cultura*, cit., p. 129). I fattori dell'evoluzione genetica evidenziati da Cavalli Sforza sono dunque mutazione, selezione, *drift* (deriva genetica), migrazione (cfr. ivi, pp. 24 ss., 58 ss.).

¹⁴ Cavalli Sforza tenta tuttavia di darne una rappresentazione fisica: «un'idea, vecchia o nuova che sia, può essere l'insieme dei neuroni connessi in qualche modo in un circuito specifico. L'essenziale è che quando ci viene spiegata un'idea nuova, di solito capiamo di cosa si tratta e possiamo adottarla, prendendo qualche iniziativa suggerita dall'idea, oppure rifiutarla» (ivi, p. 130).

¹⁵ Ivi, p. 139.

¹⁶ Cfr. ivi p. 157 ss. per le conseguenze e le implicazioni teoriche e disciplinari di queste posizioni: per esempio il modello della sociobiologia e della psicologia evolutivista o quello determinato dall'eredità della nicchia ecologica.

¹⁷ Ivi, p. 165.

¹⁸ Ivi, pp. 174-75.

¹⁹ L'esempio adottato per spiegare tale caratteristica è l'evoluzione dell'occhio presente nella riflessione di Darwin e in quelle del biologo Richard Dawkins: mentre il primo non riuscì a evidenziare ogni gradino della scala evolutiva, l'altro evidenzia come «con un buon margine di certezza possiamo prevedere che un campione statistico di ricorsi [evolutivi] culminerebbe negli occhi. [...] Non ci sono chissà quanti modi di fare un occhio, e la vita, per come la conosciamo, potrebbe benissimo averli trovati tutti» (R. Dawkins, *Il racconto dell'antenato. La grande storia dell'evoluzione* (2004), tr. it. Mondadori, Milano 2006, citato in K. Kelly, *Quello che vuole la tecnologia*, cit., p. 110).

²⁰ S. Carroll, *Al di là di ogni ragionevole dubbio. La teoria dell'evoluzione alla prova dell'esperienza* (2006), tr. it. Codice, Torino 2008, citato in K. Kelly, *Quello che vuole la tecnologia*, cit., p. 111.

²¹ «L'evoluzione, semplicemente, non può predisporre tutte le possibili proteine, tutte le possibili molecole foto sintetiche, tutte le possibili appendici, tutti i possibili mezzi di locomozione, tutte le possibili forme. La vita, anziché essere illimitata in tutte le direzioni, è delimitata in molte direzioni dalla natura della materia stessa» (ivi, p. 125).

²² Ivi, pp. 134-35.

²³ Ivi, pp. 182-83.

²⁴ Ivi, p. 187.

²⁵ W. B. Arthur, *La natura della tecnologia. Che cos'è e come evolve* (2009), tr. it. Codice, Torino 2011, p. XXI.

²⁶ Ivi, p. 5.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 11 ss.: il sistema preso a modello per questo concetto di combinazione è la riflessione di Joseph Schumpeter sui cambiamenti in economia e quello dell'accumulo nelle riflessioni del sociologo William Fielding Ogburn.

²⁸ *Ivi*, pp. 14-15.

²⁹ *Ivi*, p. 17.

³⁰ *Ivi*, pp. 20-21.

³¹ *Ivi*, p. 27.

³² K. Kelly, *Quello che vuole la tecnologia*, cit., pp. 11, 12.

³³ *Ivi*, p. 8.

³⁴ *Ivi*, p. 13.

³⁵ *Ivi*, p. 14.

³⁶ *Ivi*, p. 23. La tecnologia è come il «nostro corpo esteso» (*ivi*, p. 48). Proseguendo nel parallelismo con il corpo e la sua biologia è inoltre possibile sostenere che la tecnologia funziona come una sorta di «metabolismo [...] un complesso di processi interattivi (un complesso di fenomeni catturati) che si sorreggono, si utilizzano, «dialogano» e si «chiamano» a vicenda» (W. B. Arthur, *La natura della tecnologia*, cit., p. 44).

³⁷ *Ivi*, p. 42.

³⁸ Il modello dell'*exaptation* è impiegato da Gould per denotare come gli organismi spesso riadattano in modo opportunistico strutture già a disposizione per nuove e inedite funzioni; esso è dunque lo strumento per evidenziare il modo con cui in natura si ottimizzano e si superano le imperfezioni in una sorta di bricolage (cfr. S. J. Gould, E. Vrba, *Exaptation. Il bricolage dell'evoluzione* (1982), tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 2008).

³⁹ *Ivi*, p. 72.

⁴⁰ Su questa analogia e sulla sua portata rimando all'ormai classica analisi di Francesco Casetti su cinema e Novecento (F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005).

⁴¹ W. B. Arthur, *La natura della tecnologia*, cit., p. 116.

⁴² *Ivi*, p. 118.

⁴³ *Ivi*, p. 124.

⁴⁴ *Ivi*, p. 165. Tra i modelli di riferimento per tale definizione, Arthur indica l'autopoiesi elaborata da Maturana e Varela.

⁴⁵ *Ivi*, p. 167. Cfr. anche p. 185.

⁴⁶ S. J. Gould, *Bravo brontosauero. Riflessioni di storia naturale* (1991), tr. it. Feltrinelli, Milano 2008, p. 59. Sulla stessa linea ma conducendo un'analisi sulla tecnologia (nello specifico su quelle che per differenti ragioni non hanno avuto successo) cfr. N. Nosengo, *L'estinzione dei tecnosauri*, cit.

⁴⁷ Cfr. S. J. Gould, *Bravo brontosauero*, cit., pp. 63-64.

⁴⁸ *Ivi*, p. 64.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 67-68. Sul punto cfr. anche S. J. Gould, *L'equilibrio punteggiato* (2002), tr. it. Codice, Torino 2008, p. 314 ss.

⁵⁰ Un ulteriore valido modello per comprendere questo complesso meccanismo di cambiamento e per sottolinearne la dimensione condivisa e collettiva è quello della costruzione sociale delle tecnologie elaborato da Wiebe Bijker, Thomas P. Hughes e Trevor Pinch (*The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology*, Cambridge, MIT press 1987) poiché è in grado di tenere insieme il momento della genesi delle differenti tecnologie concorrenti in cui non si è ancora delineato un standard dominante sugli altri; il contributo di pressione dei differenti gruppi sociali interessati ad prevalere di un modello sugli altri; infine la fase di stabilizzazione di una specifica tecnologia che diviene dominante. Ciò che è interessante notare è che, in sintonia con la posizione di Gould, anche questo modello non prevede un finalismo ma un meccanismo per tentativi ed errori, spesso formulati in termini evolutivi.

⁵¹ K. Kelly, *Quello che vuole la tecnologia*, cit., p. 232.

⁵² *Ivi*, p. 240.

⁵³ *Ivi*, p. 245.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, pp. 255 ss., 263 ss.

⁵⁵ *Ivi*, p. 272.

⁵⁶ La proposta di Illich, al di là del carattere di utopia poiché prevede il radicale superamento del modello di società industriale a favore di una postindustriale che la storia ha dimostrato essere irrealizzabile, è utile tuttavia per riprenderne lo spirito e di conseguenza evidenziare i possibili e realizzabili nuovi rapporti tra l'uomo e la tecnologia e i nuovi usi

capaci di mettere al centro l'uomo e le sue esigenze piuttosto che lo strumento e una certa sua logica perversa.

⁵⁷ I. Illich, *La convivialità* (1973), tr. it. Mondadori, Milano 1978, p. 11. Il termine strumento «abbraccia tutti i mezzi ragionati dell'azione umana, la macchina e il modo d'impiegarla, il codice e il suo singolo operatore. L'area coperta dal concetto di strumento varia da cultura a cultura; dipende dalla presa che una determinata società esercita sulla struttura e sul suo ambiente. Ogni oggetto assunto come mezzo di un fine diviene strumento, ogni mezzo concepito apposta per un fine è uno strumento ragionato» (ivi, p. 49).

⁵⁸ Ivi, p. 13.

⁵⁹ Ivi, p. 14. La specializzazione è una caratteristica che anche Gehlen riconosce come specifica della civiltà tecnologica; a essa si accompagna una certa standardizzazione dei comportamenti e un conseguente appiattimento: è necessario tuttavia un atteggiamento simile a quello proposto da Illich, cioè opporsi a questa situazione a cominciare da «chi possiede la forza e la fantasia di conquistare ai valori spirituali più delicati e vulnerabili l'appoggio della robusta vita di tutti i giorni, chi ha l'energia mentale necessaria ad interpretare anche le situazioni quotidiane, di percepirne tutte le qualità» (A. Gehlen, *L'uomo nell'era della tecnica*, cit., pp. 148-49).

⁶⁰ I. Illich, *La convivialità*, cit., pp. 29-30.

⁶¹ Ivi, p. 34.

⁶² Ivi, p. 38.

⁶³ In altri termini si potrebbe definire una società *slow* sul modello per esempio di *Slow food* il cui motto mi pare in sintonia con questa prospettiva: «buono, pulito e giusto. Tre aggettivi che definiscono in modo elementare le caratteristiche che deve avere il cibo. Buono relativamente al senso di piacere derivante dalle qualità organolettiche di un alimento, ma anche alla complessa sfera di sentimenti, ricordi e implicazioni identitarie derivanti dal valore affettivo del cibo; pulito ovvero prodotto nel rispetto degli ecosistemi e dell'ambiente; giusto, che vuol dire conforme ai concetti di giustizia sociale negli ambienti di produzione e di commercializzazione» (cfr. <http://www.slowfood.it/1/cosa-e-slow-food>).

⁶⁴ I. Illich, *La convivialità*, cit., p. 30.

⁶⁵ Ivi, pp. 32-33.

⁶⁶ Ivi, p. 63.

⁶⁷ Ivi, p. 69.

⁶⁸ Ivi, p. 70.

⁶⁹ Ivi, pp. 128-29.

⁷⁰ Ivi, p. 135.

⁷¹ Ivi, p. 160.

⁷² A. Gehlen, *L'uomo nell'era della tecnica*, cit., p. 106.

⁷³ K. Kelly, *Quello che vuole la tecnologia*, cit., p. 330.

⁷⁴ Ivi, p. 346.

⁷⁵ Ivi, p. 355.

⁷⁶ Cfr. ivi, p. 363 ss.

⁷⁷ Cfr. C. Shirky, *Uno per uno, tutti per tutti. Il potere di organizzare senza organizzazione* (2008), tr. it. Codice, Torino 2009, p. 39 ss.

⁷⁸ Ivi, p. 92. Analogo discorso potrebbe essere sviluppato per il software *open source* a partire dalla novità introdotta da *Linux* (cfr. ivi, p. 178 ss.). Ciò che tuttavia è fondamentale notare al fine della presente analisi è l'aspetto collaborativo che si pone un piccolo e concreto obiettivo piuttosto che una grande rivoluzione: a partire da specifici interessi comuni è infatti possibile aggregare idee positive e realizzabili. L'apporto della tecnologia a un nuovo tipo di consumo basato sulla collaborazione e la condivisione delle competenze è oggi al centro di un interessante dibattito che ruota attorno al *Collaborative Lab* (<http://thecollaborativelab.com/index.php>) e alle nuove prospettive di produzione e consumo di beni (cfr. R. Botsman e R. Rogers, *What's Mine Is Yours: The Rise of Collaborative Consumption*, Harper Business, New York 2010). Di notevole importanza è altresì il *Center for Collective Intelligence* presso il MIT: preso atto del nuovo e fondamentale ruolo che svolgono le tecnologie nel mondo dell'informazione a partire da internet, la domanda da cui muove la ricerca di questo centro è relativa alle possibilità di sviluppare una nuova intelligenza cooperativa differente da quella precedente e che sia dunque basata sulla connessione e l'azione comune di uomo e computer (cfr. <http://cci.mit.edu/index.html>).

⁷⁹ Ivi, p. 118.

⁸⁰ Ivi, p. 195.

⁸¹ D. Weinberger, *La stanza intelligente. La conoscenza come proprietà della rete* (2011), tr. it. Codice, Torino 2012, p. 10: l'idea è ripresa da A. Toffler, *Lo choc del futuro* (1970), tr. it. Sperling & Kupfer, Milano 1988, p. 359.

⁸² D. Weinberger, *La stanza intelligente*, cit., p. 24. L'esempio che Weinberger riporta a sostegno di questa affermazione è l'*Expert Labs*, un'organizzazione di professionisti e amatori che sfruttando le opportunità della rete svolge attività di lobbying affinché le agenzie del governo federale, statale e locale degli Stati Uniti ascoltino le idee e le intuizioni dei cittadini (cfr. <http://expertlabs.org/>).

⁸³ Ivi, p. 103.

⁸⁴ Ivi, p. 112. Il testo citato tra virgolette proviene dall'analisi di Cass Sunstein sul problema della cittadinanza responsabile e informata nell'epoca di internet (C. Sunstein, *Republic.com* (2001), tr. it. il Mulino, Bologna 2003, p. 60). Sul problema più generale delle potenzialità di internet, della portata delle conoscenze che vengono veicolate e della necessità di riadattare le capacità cognitive al nuovo *medium* cfr. N. Carr, *Internet ci rende stupidi? Come la rete sta cambiando il nostro cervello* (2010), tr. it. Raffaello Cortina, Milano 2011.

⁸⁵ D. Weinberger, *La stanza intelligente*, cit., p. 133; cfr. anche pp. 199-202. Su questi temi cfr. inoltre R. Darnton, *Il futuro del libro* (2010), Adelphi, Milano 2011.

⁸⁶ D. Weinberger, *La stanza intelligente*, cit., p. 145.

⁸⁷ Ivi, p. 157.

⁸⁸ Cfr. ivi, pp. 192-95: l'esempio a supporto di tale posizione è quello di *namespace*, la convenzionale nomenclatura che in informatica si attribuisce a entità differenti per evitare ambiguità e incomprensione derivanti dalla semplice differenza di etichettatura. Cfr. inoltre la recente riattualizzazione di questi principi portata avanti da Richard Shusterman che utilizza la stessa strategia per risolvere il problema della definizione del concetto di arte: piuttosto che impelagarsi in una infinita disputa tra storicismo e naturalismo alla ricerca di una vera definizione, suggerisce di adottare una definizione utile, capace dunque di confrontarsi concretamente con l'esperienza (cfr. Id., *L'arte come drammatizzazione* (2002), tr. it. in A. Somaini (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 187-211).

⁸⁹ D. Weinberger, *La stanza intelligente*, cit., p. 198.

⁹⁰ Cfr. ivi, pp. 211-19 e http://it.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Cosa_Wikipedia_non_%C3%A8: è altresì interessante notare come la seconda parte di questa voce sia dedicata a cosa non è la comunità di Wikipedia poiché in fin dei conti essa è un'enciclopedia, non un esperimento di democrazia, e anche, ma non primariamente, un grande esperimento sociale.

⁹¹ D. Weinberger, *La stanza intelligente*, cit., p. 235.

⁹² C. Shirky, *Surplus cognitivo. Creatività e generosità nell'era digitale* (2010), tr. it. Codice, Torino 2010, pp. 14, 17, 19.

⁹³ Ivi, p. 47.

⁹⁴ Ivi, p. 107. Un esempio di questo virtuoso atteggiamento per Shirky è quello di *Napster*: superando troppo semplici ed errate spiegazioni sulla diffusione e sul successo di questo strumento di condivisione della musica (desiderio di condividere un bene e di opporsi alle regole sulla proprietà intellettuale), Shirky evidenzia «tre ragioni molto più prosaiche: (1) i dati digitali sono copiabili all'infinito e a costi marginali nulli; (2) la gente condivide se la condivisione è semplice, e se lo è, di solito evitiamo di essere perfidi; e (3) il sistema ideato da Shawn Fanning collegava (1) e (2) tramite i giusti incentivi» (ivi, p. 106).

⁹⁵ Ivi, p. 120. Shirky riprende su questo punto l'analisi che l'economista Dominique Foray ha proposto ne *L'economia della conoscenza* (2000, tr. it. il Mulino, Milano 2006).

⁹⁶ Ivi, p. 144.

⁹⁷ Ivi, p. 173.

⁹⁸ Un fondamentale luogo di riflessione per questi argomenti è stato in questi anni la *TED* – acronimo per *Technology, Entertainment, Design* –, un'organizzazione no-profit che dal 1984, con sempre maggiore influenza, organizza degli incontri sui temi più importanti della tecnologia, del design e dello spettacolo. La peculiarità di questi incontri è la durata massima di 18 minuti di ogni intervento e l'obiettivo principale è quello di diffondere le idee più innovative e brillanti: «Noi crediamo fermamente nel potere delle idee di cambiare le abitudini, le vite e, in definitiva, il mondo. Così stiamo costruendo qui una stanza di compensazione che offra conoscenza libera e ispirazione da parte dei pensatori più geniali del mondo, e anche una comunità di anime curiose di impegnarsi con idee e gli uni insieme agli altri» (cfr. <http://www.ted.com/pages/about>). L'idea fondamentale che sta dietro le *conferences* è che ogni relatore debba condividere le proprie esperienze per evidenziare come tutta la conoscenza sia

collegata e che sia dunque fondamentale evidenziare e rafforzare questi nessi. Dal 2005 viene inoltre assegnato il *TED prize* con l'obiettivo di premiare coloro che hanno proposto le idee più interessanti con un occhio di riguardo alla ricaduta sociale di queste idee e dei progetti a esse collegate: è bene notare che si tratta di un premio non solo all'idea ma che mira alla realizzazione di un progetto; infatti l'anno successivo all'attribuzione il vincitore è tenuto "a rendere conto" dei progressi ottenuti nello svolgimento del progetto premiato e finanziato e dunque della sua concreta sostenibilità.

⁹⁹ L. Floridi, *La rivoluzione dell'informazione* (2010), tr. it. Codice, Torino 2012, p. 11. Nell'ottica dell'analisi di Floridi la rivoluzione dell'informazione è la quarta rivoluzione epocale che ha modificato la comprensione dell'uomo e del mondo, dopo quella copernicana, quella di Darwin e quella di Freud; il nome da associare alla quarta rivoluzione è quello di Alan Turing.

¹⁰⁰ Ivi, p. 22.

III – Immagini tecnologicamente prodotte: l'autore e il fruitore

Nel percorso descritto è emersa con sempre maggiore rilevanza una nuova relazione tra autore e fruitore, tra produttore, utente e consumatore: sostanzialmente non esistono più questi ruoli radicalmente distinti ma una rete di competenze condivise che arricchisce l'esperienza e che propone inedite prospettive. Sin dalle prime pagine di questo lavoro si è posta la fotografia come pratica capace di rendere conto in maniera efficace dell'apporto di novità che la tecnologia impone ai modi dell'esperienza; si è visto come la fotografia ha svolto in modo rivoluzionario questo ruolo nei primi anni del Novecento e come sia stata di conseguenza capace di imporre su tutto il secolo la sua impronta: resta in conclusione da verificare in quale maniera l'avvento del digitale abbia prodotto i suoi effetti sulla fotografia e sulle sue modalità di rendere conto dell'esperienza.

1. *La fotografia digitale e la costruzione della realtà: alcuni usi responsabili della fotografia*

Dal 1955 la *World Press Photo* organizza il più importante concorso tra fotografi con l'obiettivo di premiare l'eccellenza in questo campo; nel febbraio del 2013 il premio è stato assegnato a Paul Hansen, fotografo danese, per una fotografia scattata a Gaza City nel novembre 2012: l'immagine rappresenta il funerale di due bambini di due e quattro anni colpiti a morte durante il bombardamento della loro abitazione da parte degli israeliani¹. La giuria ha voluto premiare questa foto sottolineando la capacità del fotografo di evidenziare il contrasto tra la rabbia degli adulti e la compostezza e serenità che appare per contrasto sul volto dei due bambini; di certo la fotografia riesce magistralmente nel suo scopo grazie alla particolare illuminazione che accentua i caratteri espressivi presentati. Pochi giorni dopo l'attribuzione del premio tuttavia è scoppiata la polemica, ormai di routine con la fotografia digitale, relativa all'intervento in postproduzione che il fotografo ha operato: la luce, la nitidezza, la profondità di campo sono stati messi in dubbio perché ritenuti non originali ma costruiti, quindi non "fotografici". Al di là della polemica che pone questioni irrisolvibili e connesse alla stessa natura della fotografia digitale (presenti tuttavia con un potenziale dirompente di minore portata anche

per la fotografia analogica), è bene riflettere sulla natura specifica di questa e sui suoi rapporti di parentela con la fotografia analogica: in fin dei conti gli stessi dubbi e le stesse opportunità, le stesse modalità evidenziate come le caratteristiche della rete sono quelle della fotografia digitale; se per la rete si è sottolineato il fatto che gli usi creano una differenza, in questo caso bisogna evidenziare quali concrete pratiche della fotografia digitale danno risposte positive per comprenderne la svolta e poter riarticolare il rapporto con il reale.

Un utile modello interpretativo per comprendere le questioni in discussione può essere quello offerto da Pietro Montani ne *L'immaginazione intermediale* a proposito delle difficoltà che la proliferazione di immagini, dalla natura spesso indistinta, comporta per la loro reale comprensione e connessione con il reale: immagini dunque che in un'apparente ricchezza di contenuti e potenzialità espressive si dimostrano a un'attenta analisi incapaci di reale significazione. Nota infatti Montani che le immagini che riempiono il nostro quotidiano riescono con difficoltà a veicolare effettivi contenuti e sono dunque incapaci di testimoniare il mondo visibile; per esempio le immagini della strage nella scuola di Beslan nell'Ossezia del Nord del 2004, a causa dell'orrore quasi al limite della credibilità che veicolano, richiedono l'assunzione nell'osservatore di un differente atteggiamento e di una nuova consapevolezza; quelle immagini sono «al contempo da distanziare e confermare. Come se la loro capacità di testimoniare la realtà dei fatti fosse al tempo stesso così eccessiva e così precaria da richiedere la cura di una presentazione particolare»². Colui che si pone davanti a queste immagini deve quindi impegnarsi in una maniera differente per evitare che l'eccessiva carica di *pathos* che le attraversa le renda prive di valore di testimonianza; se solitamente riconosciamo infatti alle fotografie un indiscusso valore testimoniale, la reazione che queste suscitano implica qualcosa di assolutamente inedito: «l'inizio di un'elaborazione testimoniale piuttosto che la sua indubbia certificazione»³, cioè una presa di posizione del soggetto, una presa di coscienza che esse domandano qualcosa e che non ci si può sottrarre a quella domanda. La domanda sulle condizioni alle quali queste immagini possano svolgere una funzione testimoniale conduce all'introduzione del concetto di autenticazione (contrapposto a quello di autenticità): c'è bisogno di una elaborazione di queste immagini⁴, una riorganizzazione dell'archivio delle immagini, la creazione di intersezioni tra esse, l'assunzione di un atteggiamento critico, di analisi per giungere alla loro piena comprensione. Per comprendere queste immagini è necessaria inoltre una «verifica di realtà», cioè riconsiderare «la *prestazione referenziale* (la capacità di intercettare il mondo, di esplorarlo e di ridescriverlo) e l'*impegno testimoniale* (il debito dell'immagine nei confronti del suo altro)»⁵ tenendo presente che a essa si deve accompagnare un'analisi sui dispositivi dell'immaginario tecnologico e sulle nuove relazioni che essi intessono tra reale

e rappresentazione. Per raggiungere questo scopo, sottolinea Montani, bisogna far ricorso all'*immaginazione intermediale*, «una tecnica di perlustrazione, di rifigurazione e di attestazione del mondo reale»⁶: bisogna insomma interrogarsi sulla prestazione referenziale dell'immagine, interrogarsi sul suo rapporto con il mondo, su come e quanto le immagini dicono del reale tenendo conto dello specifico dei *media* di produzione, di tutti gli altri elementi che concorrono alla autenticazione, tenendo presente che è fondamentale inoltre l'apporto della tecnica che ha prodotto queste immagini e della rimodulazione dell'intero ambito della sensibilità che le nuove tecnologie comportano.

Problemi simili, seppure ben prima della diffusione pervasiva delle immagini digitali, sono stati al centro della riflessione di Georges Didi-Huberman a partire dalle celebri immagini provenienti dal lager di Auschwitz: piuttosto che rifugiarsi in un semplice rimando all'inimmaginabile, porre le giuste e doverose domande alle immagini provenienti dal campo di sterminio, credere alla loro possibilità di assumere un significato, malgrado tutto; «malgrado l'inferno di Auschwitz, malgrado i rischi corsi. E noi abbiamo il compito di contemplare, di renderne conto, di assumerle. Immagini *malgrado tutto*: malgrado la nostra incapacità di guardarle come meriterebbero, malgrado il nostro mondo, un mondo rimpinzato, e quasi soffocato, da merce immaginaria»⁷. Che ruolo ha dunque la fotografia contro la specifica strategia di non riconoscerle la possibilità di essere testimone? Il ruolo della fotografia è quello di manifestare «il potenziale inimmaginabile» della storia e superare ogni tentativo di eliminare la memoria: «È talmente facile scattare una foto. E lo si può fare per le ragioni più diverse, buone o cattive, pubbliche o private, palesi o celate, per violenza o per protesta contro la violenza ecc. [...] La fotografia è legata mani e piedi all'immagine e alla memoria: ne possiede l'eminente *potenza epidemica*. [...] Ma vietare significava arrestare un'epidemia di immagini che era già cominciata e non poteva fermarsi: la sua espansione era sovrana come quella di un desiderio inconscio. Astuzia dell'immagine contro ragione della storia»⁸. E dunque se nello specifico delle immagini di Auschwitz esse sono state capaci di superare ogni tentativo di liquidarle a favore dell'indicibilità, dell'impensabilità o dell'inimmaginabilità, esse dicono a modo loro, con i loro limiti, e sono al contempo la verità di Auschwitz e l'impossibilità di narrarlo per intero: bisogna invece porsi in quella sottile soglia di senso e di possibilità che queste immagini «nonostante le lacune» producono e di conseguenza «*Immaginare malgrado tutto*, il che esige da parte nostra una difficile etica dell'immagine: né l'invisibile per eccellenza (pigrizia dell'esteta), né l'icona dell'orrore (pigrizia del credente), né il semplice documento (pigrizia dello studioso). Una semplice immagine: inadeguata ma necessaria, inesatta eppure vera. Vera di una paradossale verità, certo. Direi addirittura che l'immagine è qui *l'occhio della storia*: tenace vocazione a

rendere visibile. Ma essa è anche *nell'occhio della storia*: in una zona ben localizzata, in una fase di sospensione visiva, così come si dice dell'occhio del ciclone»⁹.

Al di là dunque dell'incommensurabilità etica e storica che separa le immagini della Shoah e quelle della nostra contemporaneità, è rilevante e fondamentale notare come entrambe le tipologie richiedano un'attiva scelta etica del fruitore: l'analisi di Didi-Huberman, insistendo sulle lacune delle immagini e facendo di esse il luogo centrale dell'interrogazione sul valore di testimonianza, pone nel soggetto che le guarda e che le interroga la responsabilità di riattivarne la potenza di testimonianza e di memoria; Montani, ben conscio della natura tecnica delle immagini del contemporaneo, concentra l'attenzione sull'intermedialità che caratterizza queste immagini e sulla conseguente domanda che la genesi per mezzo di dispositivi tecnologici impone all'interprete. Questi è infatti ormai conscio della perdita di immediata relazione tra le immagini e la realtà e si interroga in maniera differente sul valore di testimonianza che le immagini tecnologicamente prodotte possono assumere: come le immagini dialettiche di Benjamin possono riorganizzare la relazione tra presente e passato, oggi l'autenticazione di cui hanno bisogno le immagini evidenzia come «la testimonianza non è in nessun modo una ricostruzione dei fatti [...] ma è il riconoscimento e la sanzione dell'ordine rovesciato delle cose»¹⁰. Le domande dunque “Come mostrare?”, “Cosa mostrare?”, ottengono per le immagini prodotte tecnicamente nuove risposte: «il “fatto reale” può essere [...] riagganciato nella sua brutale flagranza *solo in forza di un supplemento di lavoro sulla forma dell'espressione*. Il processo di autenticazione, in altri termini, sembra poter iniziare, qui, solo quando si sia deposta l'illusione di poter far valere *senz'altro*, ai fini della testimonianza, l'immediata pregnanza estetica che pertiene alle immagini. Il loro *pathos* inelaborato»¹¹.

Si richiede dunque allo spettatore un comportamento attivo volto alla scoperta di ciò che l'immagine contiene a partire dai modi della sua produzione e dall'intreccio di più media che sempre più sovente caratterizza le immagini oggi: la prima conseguenza dell'intermedialità è quindi la necessità di una interpretazione poiché ci si trova di fronte a qualcosa al contempo di opaco e immediato incapace di rendere nella sua totalità il reale poiché «il mondo dell'esperienza si costituisce – sempre e in via di principio – *all'incrocio* tra qualcosa di dato e qualcosa di costruito»¹². È in questa intersezione che si inserisce l'uomo con le sue domande e con la necessità di comprendere il mondo e farne esperienza attraverso le immagini: sentiamo infatti che tali immagini sono più distanti dal reale rispetto a quelle che le hanno precedute, che il loro significato è stato costruito allontanandole dal momento dell'esperienza e che quindi è necessario un atto di autenticazione del contenuto che investe la dimensione etica, che richiede una presa

di posizione; non bisogna dunque riporre passivamente fiducia nelle immagini bensì ripensare a partire dalla loro produzione il rapporto con il reale a cui si intende dare forma; bisogna infine considerare le immagini insieme agli strumenti che le hanno prodotte e alla ricezione a cui esse danno luogo.

Se infatti pensiamo all'evento che più di ogni altro ha segnato la nostra contemporaneità, l'attentato alle Torri Gemelle di New York dell'11 settembre 2001, ci rendiamo conto che il rapporto tra il fatto e la sua rappresentazione deve essere pensato in maniera differente rispetto al passato; ciò è vero non soltanto perché l'attacco al *World Trade Center* è un evento di portata eccezionale rispetto a tutti gli altri ma anche se si pensa alle possibili modalità di rappresentarlo. L'attacco alle *Twin Towers* è stato l'evento che segna definitivamente il passaggio dal Novecento al secolo successivo: dopo quel martedì nulla è stato più come prima e ancora oggi il presente è determinato da quell'evento; *Ground Zero* è diventato un imprescindibile punto di riferimento paragonabile ai grandi luoghi di culto; dopo aver visto le immagini dell'attacco in diretta, aver visto il secondo aereo schiantarsi contro la torre sud ed essersi interrogati sul significato di un attacco in diretta tv, il rapporto con le immagini è radicalmente mutato.

In misura ancora maggiore, per i cittadini di New York qualcosa è irrimediabilmente cambiato: le Torri Gemelle non erano soltanto il simbolo della città – e continuano a esserlo nella loro assenza – ma erano un'onnipresente presenza per i newyorkesi; l'orizzonte chiuso ed omogeneo del reticolato di *streets* e *avenues* trovava un preciso punto di riferimento nelle Torri che sovrastavano gli altri grattacieli indicando la direzione verso *downtown*. La loro scomparsa quindi ha implicato per i newyorkesi la necessità di ristrutturare i loro punti di riferimento, di acquisire una nuova consapevolezza della città privata dei principali edifici, di ricostruire il loro rapporto con lo spazio urbano. Un'improvvisa mancanza del genere necessita dunque una presa di coscienza collettiva dell'evento, una sorta di elaborazione del lutto e implica la volontà di reagire, non dimenticare e fare memoria di ciò che è accaduto: il progetto *Here is New York. A Democracy of Photographs* è stato una modalità capace di tutto ciò e di conseguenza di ripensare anche il modo con cui le immagini possono testimoniare oggi gli eventi e la realtà. Al di là dunque delle molteplici implicazioni che l'attacco alle Torri Gemelle ha avuto sulle modalità di rappresentare la catastrofe, sui significati spettacolari e mediatici dell'evento, è necessario interrogarsi sul significato e le modalità con cui una raccolta di immagini di professionisti e gente comune ha avuto la capacità di dare un senso all'evento, di dividerne gli effetti catastrofici e farne un'occasione per riparare la ferita subita in maniera collettiva: le fotografie scattate dagli stessi cittadini di New York hanno dimostrato una nuova e positiva modalità di comprensione dell'evento, di dare

un senso all'atto spontaneo, individuale e collettivo, di fotografare la catastrofe in corso.

Chiunque si sia trovato nella zona del *World Trade Center* la mattina dell'11 settembre con una macchina fotografica infatti ha avuto l'esigenza di fare delle fotografie, ha voluto produrre la propria immagine dell'11 settembre: perché? È possibile dare un senso a questo nuovo modo di raccontare gli eventi? Al di là delle prime e immediate spiegazioni che ogni evento è tale perché documentato, che ogni evento di tal genere necessita da parte di chi l'ha subito una presa di coscienza, di essere oggettivato in una rappresentazione per essere realmente compreso, bisogna prestare particolare attenzione al significato che esso assume a partire dai cittadini di New York: essi infatti subiscono un trauma che li accomuna in quanto abitanti della medesima città e che dunque deve essere superato collettivamente; essi cercano insieme un modo per dare un significato all'evento; *Ground Zero* diventa luogo di un culto laico. L'atto di scattare una foto dà senso alla scomparsa delle due Torri, la loro rappresentazione è la modalità con cui l'evento assume dei contorni comprensibili.

Ma tale messe di immagini è utile anche per comprendere il senso generale che l'immagine ha assunto oggi: Clément Chéroux, sulla base delle prime pagine dei giornali dei giorni immediatamente successivi all'attacco alle due Torri, ha notato che la maggior parte dei quotidiani ha utilizzato «solo sei immagini-tipo, ripartite in trenta differenti fotografie»¹³; al di là della «loro efficacia visiva, della loro forza simbolica o del loro potere di evocazione»¹⁴ tale ripetizione ha causato un effetto paradossale, opposto a quello immaginabile. Sono molte le cause che Chéroux ipotizza per questo fenomeno – autocensura, oligopoli dei mezzi di comunicazione di massa, patriottismo, ripetizione di efficaci cliché già visti (da Pearl Harbor a Iwo Jima) – ma senza dubbio non è possibile sfuggire dalla diagnosi finale che propone: la diplopia infatti è il disturbo della visione per cui si percepiscono di un solo oggetto due immagini differenti; «non solo le medesime fotografie si ripetevano da un giornale all'altro, ma ognuna di queste sembrava per di più ripetere qualcosa»¹⁵. Dunque una precisa strategia di anestizzazione della percezione, di globalizzazione della visione che in fin dei conti uniforma e priva il soggetto di capacità critica di comprendere sino in fondo l'evento¹⁶.

Lo stesso Chéroux in un *Post scriptum* ha però rilevato un fenomeno differente capace di mettere in discussione questo processo di uniformazione. Nei giorni immediatamente successivi all'attacco è nato e si è sviluppato in una piccola galleria a Soho il progetto *Here is New York. A Democracy of Photographs*, un atto d'amore dei cittadini alla propria città orribilmente ferita. L'idea che sta alla base di questo progetto supera i limiti evidenziati da Chéroux in *Diplopia*, dove solo poche immagini hanno – con una sorta di principio di autorità – as-

sunto il compito di raccontare l'evento senza però riuscirci. Proprio perché rappresentare un evento del genere in poche immagini è impossibile, molte immagini rischiano una sorta di inflazione e quindi accecamento: l'unica soluzione invece è un modello che proceda dal basso, rispondendo alle esigenze degli stessi utenti di dire la propria, partendo dai bisogni di coloro che conoscono il luogo e che più intimamente sono stati toccati.

L'idea della mostra è nata negli stessi luoghi dell'attacco alle Torri Gemelle, circa quindici isolati più a nord, dal sentimento di vuoto che il crollo causa, dall'osservazione che non solo i reporter professionisti ma anche i semplici cittadini di fronte all'attacco avevano cominciato a fare delle fotografie, a scambiarsele e a condividerle. La mostra e la vendita delle stampe si è proposta inoltre di raccogliere fondi per i familiari delle vittime prive di assicurazione o di altri mezzi di compensazione. Nel giro di poche settimane la mostra è diventata un evento, obbligando i curatori a prolungarne la durata; nei primi mesi si sono affollati oltre 100.000 visitatori nelle due piccole stanze di Soho e sono state vendute in maniera anonima oltre 30.000 stampe a 25 dollari l'una; *Here is New York. A Democracy of Photographs*¹⁷ è stata una delle risposte più efficaci dei newyorkesi all'attacco subito e la galleria di Prince street è diventata un luogo dove incontrarsi, testimoniare il sostegno ai soccorritori e la solidarietà alle vittime. La semplice e rivoluzionaria idea è stata dunque quella di raccogliere le fotografie dei cittadini accanto a quelle dei professionisti, di stamparle ed esporle senza alcuna mediazione di cornice o passepartout, in maniera identica, senza l'indicazione dell'autore: di presentarle quindi in maniera democratica, di interrogarsi sull'evento a partire da queste immagini e dal loro contenuto, riconoscendo in esse una possibile risposta.

La chiave del successo del progetto sia dal punto di vista della presa di coscienza del trauma e del suo superamento sia dal punto di vista dell'efficacia comunicativa è sottolineata dal sottotitolo che l'accompagna; se il crollo delle *Twin Towers* ha colpito indiscriminatamente tutti i cittadini, tutti insieme democraticamente devono a esso reagire, devono comprenderlo: «Photography was the perfect medium to express what happened on 9.11, since it is democratic by its very nature and infinitely reproducible»¹⁸. Sarebbe stato presuntuoso e impossibile condensare in una fotografia o in poche selezionate fotografie di professionisti un evento di tale portata; né sarebbe stato sufficiente un solo registro narrativo per rappresentare i differenti sentimenti di dolore, pietà, orgoglio, rabbia che l'attacco terroristico ha comportato: «But whereas after other events of this magnitude one striking picture has sometimes come to stand for, or to symbolize, what happened, the one picture which will probably come to stand for the World Trade Center tragedy will be all of these pictures. What was captured by these photographs – captured with every conceivable kind of apparatus, from Leicas and

digital Nikons to homemade pinhole cameras and little plastic gizmos that schoolchildren wear on their wrists – is truly astonishing; not only grief, and shock, and courage, but a beauty that is at once infernal and profoundly uplifting»¹⁹.

L'insieme delle fotografie che compongono la mostra – oltre 5.000 – non solo racconta tutte le storie che si intrecciano intorno all'11 settembre ma organizza un dialogo alla pari tra tutti i cittadini colpiti dall'evento, costituisce un democratico rito collettivo contro la barbarie dell'attacco, pone allo stesso livello le fotografie dei professionisti e dei cittadini evidenziando il coraggio e l'umanità di tutti i newyorkesi²⁰: poco importa dunque chi sia l'autore delle fotografie poiché l'evento riguarda tutti e la sua documentazione è una spontanea esigenza di tutti da soddisfare che solo le immagini possono attuare. E ovviamente la varietà delle immagini rispetto alla ristretta tassonomia evidenziata da Chéroux costituisce un ulteriore elemento di ricchezza del progetto.

Guardare in alto e trovare la sagoma rassicurante delle due Torri era un atto comune tra gli abitanti di New York: non solo per orizzontarsi ma soprattutto perché le Torri Gemelle erano una presenza confortante e familiare nella caotica vita metropolitana. La loro scomparsa muta la percezione della città, priva i newyorkesi di qualcosa di conosciuto e di intimo: come il pastore calabro descritto da Ernesto De Martino che non può perdere di vista il “suo” campanile di Marcellinara senza correre il rischio di precipitare nel caos dell'ignoto, allo stesso modo la distruzione delle *Twin Towers* fa perdere agli abitanti di New York «il senso della loro terra»²¹. Per uscire dunque da questa situazione di *impasse* è necessaria un'azione collettiva, il riconoscimento di *Ground Zero* come luogo sacro della memoria al di là della scomparsa delle Torri; ma non si tratta di un passivo esercizio di rimembranza bensì di una prassi attiva capace di rinsaldare il rapporto tra i membri della comunità offesa: solo gli abitanti della stessa città offesa possono quindi officiare questo rito di riappropriazione dei luoghi colpiti dalla violenza terroristica²².

Il fattore fondamentale che i curatori di *Here is New York. A Democracy of Photographs* sottolineano è infatti come tale progetto sia veramente democratico perché prodotto e innanzi tutto offerto a tutti gli abitanti di New York: «anybody and everybody», casalinghe, uomini d'affari, studenti, giovani, anziani, tutti sono stati colpiti dall'attacco dell'11 settembre e tutti hanno partecipato al progetto. Un rito collettivo poiché «it was absolutely essential to stare what happened directly in the face, in order both to absorb what seemed unabsorbable at the time and to prepare ourselves for whatever was (and is) going to happen next»²³: un rito che si fonda sulla fiducia del singolo negli altri singoli che partecipano al rito e nell'insieme della comunità che è garante del rito stesso. È bene ancora evidenziare due elementi fondamentali che sono alla base del progetto: solo la fotografia può

essere sino in fondo democratica; solo gli stessi cittadini di New York potevano dar vita a questo rito. Le fotografie stampate in serie, in modo uguale e anonimo con la loro immediatezza creano una comunità di fotografi; l'insieme delle fotografie, la visione collettiva mediata dalle immagini fotografiche mostra e insegna a guardare senza alcuna gerarchia, propone un nuovo modo di vedere e partecipare, di mettere in comune lo spaesamento seguito all'attacco terroristico²⁴. Non a caso un altro newyorkese, il disegnatore Art Spiegelman – l'autore della copertina nera de *The New Yorker* del 24 settembre 2011 con le sagome delle due Torri – si pone lo stesso ordine di problemi quando vuole rappresentare l'11 settembre: lamenta infatti che le immagini dei media «minacciavano di sommergere quello che avevo visto con i miei occhi»²⁵ e di renderlo sostanzialmente cieco; nota inoltre la difficoltà di creare delle immagini capaci di raccontare l'evento e il rifiuto dei giornali di ospitare le sue tavole e un dibattito democratico sulle possibili modalità di rappresentare l'attacco al *World Trade Center*²⁶.

La comunità ferita dall'attacco alle Torri Gemelle piuttosto che subire passivamente le conseguenze dell'aggressione e rischiare quindi il disfacimento dei legami sociali, rinsalda i propri vincoli condividendo il dolore e le speranze: si riscontra infatti l'irrefrenabile necessità di parlare dell'evento, di condividere l'evento per affrontarlo insieme. La chiave di volta per una corretta comprensione di tutte le dinamiche presentate risiede nella definizione di evento dei fatti dell'11 settembre e nella conseguente reazione che un evento di tal genere richiede²⁷.

Un discorso per certi versi analogo potrebbe essere fatto a partire dalla relazione eticamente sensibile che si instaura tra il reporter e gli eventi, spesso drammatici, che questi si impegna a testimoniare per mezzo delle sue immagini. L'accusa sovente mossa alle migliori immagini provenienti da situazioni tragiche è infatti quella di compiacimento estetico o insensibilità nei confronti degli eventi rappresentati; una domanda che ogni fotografo di guerra si sarà sentito porre è "Perché non sei intervenuto al posto di scattare la foto?". Che cosa può allora la fotografia? Cosa deve fare il fruitore? Se è vero che le immagini fotografiche di guerra hanno uno strano potere e fascino poiché riescono con immediatezza e in maniera diretta a mettere sotto i nostri occhi tutta la brutalità della guerra, se è vero che alcune di esse – basti pensare al *Miliziano colpito a morte* di Robert Capa (Cerro Muriano, fronte di Cordoba, 5 settembre 1936) – sono divenute icone, manifesti contro ogni tentativo di limitare la libertà: in che modo dunque attivare una reazione nel fruitore e far sì che divengano un modo efficace di opporsi alla barbarie della guerra?

Evidentemente la fotografia digitale e le sue nuove potenzialità pongono in maniera ancora più assillante e diffusa non solo ai professionisti ma anche ai dilettanti le stesse domande. Tale questione è stata al centro della pratica e della riflessione di James Nachtwey, che da più di

trent'anni, con la sua macchina fotografica ha assunto il ruolo di testimone delle innumerevoli guerre che si sono succedute. Presa coscienza che le immagini del conflitto del Vietnam erano capaci di mostrare la brutalità della guerra al di là degli ambigui resoconti ufficiali di politici e militari e che per mezzo di esse si poteva svolgere un efficace ruolo di denuncia, ha prodotto alcuni tra i più significativi reportage dal fronte. Nel 1985, poco prima di essere associato all'agenzia *Magnum*, condensò in un *Credo*²⁸ l'atteggiamento che l'aveva guidato e l'ha continuato a guidare attraverso tutti i conflitti degli ultimi trent'anni (dall'Irlanda del Nord all'America Latina, dal Libano a Israele, dall'Asia alle infinite guerre che insanguinano il continente africano, sino ai Balcani e all'11 settembre 2001 a New York): la consapevolezza dell'ineluttabilità della guerra, la pochezza dei mezzi per opporvisi (tra di essi anche la fotografia) e il disgusto che essa provoca non deve condurre all'inazione o al fatalismo bensì a compiere il ruolo di testimone con maggiore efficacia e umanità. Per Nachtwey infatti la «forza della fotografia sta nella capacità di evocare un senso di umanità» poiché è capace di mostrare ciò che la guerra vuole distruggere (e da ciò deriva anche l'odio verso i reporter e le loro immagini da parte di coloro che fanno le guerre). Date le numerose guerre agli antipodi del mondo, la fotografia può per Nachtwey supplire all'assenza, svolgere il ruolo di testimone e dunque attirare l'attenzione spesso troppo distratta: per far ciò il fotografo deve «creare immagini abbastanza potenti da superare gli effetti di diluizione dei mezzi di comunicazione di massa e scuotere la gente dalla propria indifferenza»; solo così sarà possibile una presa di coscienza individuale e collettiva che possa dar senso al lavoro del fotografo. In ultima analisi dunque la forza di una fotografia di guerra, il suo senso e la possibilità che essa non si perda nel flusso delle immagini che caratterizzano e anestetizzano la nostra società, risiede nell'atteggiamento del fotografo, nella sua responsabilità: piuttosto che trarre beneficio o fama dal proprio lavoro, assumere un contegno compassionevole o quello distaccato dell'asettico testimone di un evento, il fotografo deve «avere rispetto per la situazione difficile dell'altra persona», essere quindi da questa accettata e non essere sentito come un estraneo. Come può dunque questo approccio basato sulla condivisione di una comune appartenenza all'umanità esaltare la forza di coinvolgimento delle fotografie che denunciano gli orrori della guerra? Non è sufficiente soltanto creare per mezzo dell'apparecchio fotografico un legame con il soggetto fotografato; ancora più importante invece è che il fotografo sia semplice e diretto nella sua immagine, non sia didascalico: la compostezza formale delle immagini di Nachtwey manifesta l'intimo legame che questi ha stabilito con il soggetto ritratto, la partecipazione alla situazione (che va al di là del semplice essere presente in un frangente in cui la vita stessa del fotografo è a rischio).

A questo punto è bene tuttavia interrogarsi sia sulle caratteristiche

e le qualità che un'immagine fotografica deve avere per essere realmente un potente atto di accusa contro la guerra, sia sul ruolo che il fotografo deve assumere nella consapevolezza dei limiti e dei rischi del proprio mezzo e con l'obiettivo di fare un utilizzo appropriato della macchina fotografica: il *Credo* di Nachtwey offre infatti alcune indicazioni più generali sulle potenzialità di testimonianza e denuncia di queste immagini.

Una posizione critica che riconosce anch'essa nel conflitto del Vietnam un momento di svolta decisivo nella presa di coscienza di questi problemi e nella indicazione di possibili soluzioni è quella di Susan Sontag: la teorica statunitense ritiene infatti che «le fotografie [...] non possono creare una posizione morale, ma possono rafforzarla, e anche contribuire a consolidarne una già in via di formazione» poiché esse sono profondamente radicate «in una determinata situazione storica»²⁹. Eppure, se alle fotografie di un evento bellico non si può chiedere di superare questi limiti, esse assumono un ruolo centrale nella realtà di ogni soggetto: esse si fissano nella mente in maniera più immediata e indelebile di ogni altro tipo di documentazione; d'altro canto però l'eccesso di documentazione può condurre all'anestetizzazione o a un certo piacere voyeuristico che non offre più alcun utile stimolo per una presa di coscienza del problema. La natura delle immagini fotografiche può però dare indicazioni utili per superare questa *impasse*: l'analisi va infatti condotta sulla maniera in cui le fotografie sono fatte, sul difficile discrimine che fa sì che una immagine non sia semplicemente immagine a effetto, un'estetizzazione del tragico della guerra. In altri termini è necessario porsi la domanda relativa al limite oltre cui spingere la ricerca formale di una buona inquadratura, di una buona fotografia con l'obiettivo di produrre una immagine capace di dispiegare sino in fondo la propria potenza comunicativa. È bene tuttavia opporsi a ogni posizione riduzionistica del potenziale di una fotografia: la ricorrente critica secondo cui la ricerca di una buona immagine la allontana necessariamente dalla verità e fa del fotografo un voyeur non è risolutiva né rispettosa delle logiche espressive della fotografia. Ogni specifica scelta formale del fotografo invece è una ben precisa scelta di campo, un intenzionale tentativo di rappresentare un modo di vedere la realtà fotografata: una fotografia efficace svolgerà allora ancor meglio il suo ruolo di denuncia rispetto a una asettica (e magari più "fedele" al modello) testimonianza. La prima infatti coinvolge direttamente il fotografo e si fissa profondamente nella mente dello spettatore, mentre la seconda resterà opaca e ben presto scomparirà dalla memoria; inoltre è bene ricordare che la fotografia, rispetto agli altri *media*, in quanto immagine fissa impone al fruitore di soffermarsi sull'evento che mostra. A questo proposito Sontag individua una sorta di corto circuito che limita fortemente il potenziale di denuncia delle fotografie: «ciò che determina la possibilità di un effetto

morale delle fotografie è l'esistenza di una pertinente coscienza politica. Mancando questa, le fotografie del banco da macellaio della storia potranno essere viste come immagini irreali o come un deprimente colpo basso»³⁰. Queste immagini dunque devono mostrare qualcosa di nuovo, devono risvegliare la coscienza sopita, oggi sin troppo abituata a certi tipi di raffigurazioni; esse devono inoltre entrare in sintonia con la sensibilità del fruitore per far sì che questi prenda una posizione decisa contro la guerra. Ma d'altro canto l'estrema familiarità della fotografia nella società contemporanea rende anche molto familiari le immagini che essa produce; inoltre a essa è stato riconosciuto il potere di rappresentare "fedelmente" la realtà, di essere un testimone attendibile e oggettivo di ciò che accade e che essa istantaneamente riprende.

Perché dunque una fotografia di guerra possa dispiegare al meglio tutto il proprio potere e suscitare un'utile reazione contro la barbarie bisogna ben equilibrare le due tendenze principali che la caratterizzano: quella a oggettivizzare la realtà, ipostatizzarla in una forma che per sua natura diventa vera e portatrice di informazioni corrette e la opposta tendenza ad abbellire i soggetti ritratti e a migliorarne l'aspetto per farne una buona immagine. Bisogna infatti presentare qualcosa all'interno di una determinata cornice, in un determinato contesto che lo separi dal fluire quotidiano dell'esistenza e che ne sottolinei alcune specifiche peculiarità: «Le fotografie tendono a trasformare, quale che sia il loro soggetto; e sotto forma di immagine una cosa può apparire bella – o terrificante, insopportabile o tollerabile – come non è nella vita reale. L'arte trasforma per definizione, ma le fotografie che documentano eventi disastrosi e deprecabili vengono aspramente criticate se appaiono "estetiche". [...] Abbellire è una delle classiche operazioni compiute dalla macchina fotografica e tende a stemperare la risposta morale a ciò che viene mostrato»³¹.

Sembra quasi, sulla scia della posizione di Sontag, che una delle caratteristiche di cui la fotografia non può fare a meno sia quella di ordinare e presentare in una determinata e compiuta maniera i soggetti che ritrae; quindi potremmo dire di stemperare la forza emotiva presente nella drammaticità delle caotiche situazioni belliche che raffigura a danno di una presa di coscienza precisa e profonda della terribilità degli eventi. Entra dunque in gioco l'onestà del fotografo, i suoi intenti e l'obiettivo che vuole raggiungere attraverso le immagini che produce perché se «la fotografia non può mentire, i mentitori possono fotografare»³². Al di là dunque di montature, interpretazioni in mala fede, trucchi della propaganda è possibile ritenere attendibile e fededegna la rappresentazione fotografica e a partire da questa farsi un'opinione e prendere una posizione.

Oltre quale limite dunque non può andare una fotografia di guerra? Come esaurisce il suo potenziale di denuncia? Come svolge il fotografo in maniera appropriata il suo ruolo di testimone e come lo media

con la necessaria partecipazione agli eventi fotografati? È possibile fare una bella fotografia di guerra senza scadere in quel mero compiacimento che secondo Sontag mina il potere delle immagini fotografiche dei conflitti? L'intera opera di Nachtwey e il *Credo* che l'accompagna dimostrano che una "buona" immagine (basti per esempio pensare a una immagine come *Superstite di un campo di sterminio Hutu* (Ruanda, 1994) ha qualcosa di specifico che ne potenzia il valore: una profonda compostezza che per la sua semplicità ci coinvolge e ci convince. Allora una "buona" immagine non è altro che una immagine efficace, un'immagine che fa anche del fruitore un testimone contro la guerra; la fotografia fissa un attimo paradigmatico, un momento *fecondo* capace di condensare con forza tutto lo sdegno che la barbarie della guerra comporta: solo un'immagine potente può suscitare indignazione, una reazione di opposizione e una proficua presa di coscienza del problema.

2. *La sfida del digitale: una comunità di fotografi*

I problemi sino a ora affrontati trovano una nuova dimensione teorica e offrono nuovi interessanti spunti di riflessione con la svolta che la fotografia digitale impone non solo alla pratica fotografica ma più in generale a tutto il mondo della rappresentazione e della comunicazione. Basti pensare per esempio alla logica del progresso della tecnologia che è stata evidenziata in precedenza: esso è infatti il frutto di una certa inevitabilità a cui tuttavia si accompagna una qualche alea; se è vero che molte idee innovative sono nate per rispondere a precisi bisogni, molte altre sono nate casualmente, utilizzando in maniera ludica, o al di là dei fini immediati per cui erano state prodotte, alcune tecnologie; «inventato un marchingegno, si trattava poi di trovare qualche applicazione: solo dopo averlo usato per parecchio tempo il pubblico si accorgeva di averne ormai bisogno»³³. È forse il caso della fotografia? E ancor di più della fotografia digitale, che nell'uso è diventata qualcosa di altro rispetto alla fotografia analogica?

La prima sensazione che si accompagna al passaggio dall'analogico al digitale in fotografia è una sorta di perdita di qualcosa, di smarrimento di qualcosa di familiare a favore di qualcos'altro di meno amichevole e abituale ma tuttavia molto accattivante; si instaura insomma una dialettica irrisolvibile tra ciò che si è perso e ciò che di nuovo si è ottenuto entro la quale è possibile svolgere la riflessione sulla natura della fotografia digitale: ogni nuova tecnologia nel processo di modificazione dei modi dell'esperienza richiede infatti la ricalibratura delle modalità di gestione, di adattamento alle nuove situazioni a cui si dà luogo sino alla riorganizzazione che segna il passaggio dal fare esperienza *nella* vita a un'esperienza *della* vita. Se è infatti vero che tutto il secolo scorso si è caratterizzato per il ruolo sempre crescente che le immagini hanno svolto, per il tentativo di produrre immagini sempre più capaci di

rappresentarlo e se tale tentativo ha prodotto successi e insuccessi, la fine del secolo con l'irrompere delle immagini digitali ha amplificato queste opposte tensioni: l'estrema complessità delle immagini digitali richiede un ulteriore assestamento dei modi e delle relazioni tra soggetto, oggetto rappresentato e rappresentazione e un'analisi aggiuntiva delle potenzialità da mettere in gioco.

In quale maniera e a quali determinate condizioni dunque la fotografia, e in modo ancora più specifico la fotografia digitale, può essere il completamento del percorso sino a ora compiuto e dare di conseguenza utili indicazioni per comprendere il modo con cui oggi attraverso la tecnologia l'uomo esperisce e dà conto di questo esperire? È dunque necessario, entro il nuovo orizzonte costituito dalle nuove tecnologie, tenendo presenti tutte le relazioni sino a ora evidenziate, tornare ancora una volta a interrogarsi sulla maniera in cui l'immagine fotografica digitale intrattiene specifici rapporti con il reale, sul modo in cui rende conto di esso e sul tipo di affidamento che è possibile fare su di essa per una più generale comprensione dell'uomo, delle sue esperienze e dei suoi modi di conoscenza. Sino a ora è emerso in maniera sufficientemente chiara che la fotografia è stata storicamente nel Novecento, insieme al cinema, il modo moderno e privilegiato con cui si è fatto immagine dell'esperienza; è inoltre apparso con altrettanta chiarezza che le nuove tecnologie e la rete hanno modificato radicalmente questo stato di cose; pur tuttavia la fotografia ha saputo dar conto di questo cambiamento, si è adattata alla nuova realtà nel passaggio dall'analogico al digitale. Bisogna dunque dar conto dal punto di vista teorico di questo adattamento e ridefinire gli usi della fotografia per conservarne tutte le potenzialità: si tratta insomma di guardare in maniera nuova le fotografie digitali perché il loro nuovo modo di produzione incide profondamente sulla loro stessa natura e ne modifica la portata. Per esempio, è esperienza diffusa che ormai la fotografia non si limita a testimoniare eventi ma, vista la diffusione della macchina fotografica in moltissimi altri dispositivi, c'è la tendenza a fotografare ogni cosa: ne abbiamo visto un positivo risultato nel modello di *Here is New York* ma molti altri esempi, non altrettanto virtuosi, costellano la nostra quotidianità e immettono un certo grado di diffidenza nel nostro rapporto con le immagini. Se per tutto il secolo scorso la fotografia è stata capace di mostrarci ciò che è reale, anche ciò che sfuggiva alla percezione diretta; se è stata capace – come si è visto con Nachtwey – di mostrare efficacemente la barbarie della guerra; se è stata dunque capace di costituire e rappresentare la molteplicità e la varietà del reale senza tuttavia eliminare le differenze, sino sostanzialmente a farci affermare che la fotografia non mente e che le sue immagini costituiscono ciò che è reale, la svolta del digitale mette radicalmente in discussione questa situazione rendendo tali certezze assolutamente precarie.

La fotografia, nelle molteplici e differenti modalità con cui è stata

pensata e teorizzata, ha sempre intrattenuto un rapporto più diretto e immediato con il reale rispetto alle altre modalità di rappresentazione; il passaggio dall'analogico al digitale crea uno scarto radicale rispetto a questa tradizione: si ha, come detto, la netta sensazione che qualcosa si perda e che il rapporto con il reale tenda a venir meno. Come visto, tuttavia alcuni modelli differenti in contrasto con questa visione negativa possono essere proposti; tra gli altri è utile in conclusione ripercorrere il lavoro di Fred Ritchin sia come teorico e sia come fotografo e direttore di *PixelPress*, progetto che si propone di «esplorare il mondo in modo da sfruttare le nuove possibilità offerte dai media digitali» sulla base della considerazione che la fotografia digitale modifichi il ruolo e le responsabilità dell'autore nella riconfigurazione del reale: intendere le fotografie digitali come «citazioni del visibile» significa infatti credere ancora nel potere delle immagini e non abbandonarle all'insignificanza, all'arbitrio e all'assoluta irriducibilità al reale ³⁴.

L'analisi condotta da Ritchin si inserisce nel più generale solco della presa di coscienza che l'avvento delle tecnologie digitali hanno introdotto una cesura nei modi dell'esperienza: è infatti sotto gli occhi di ognuno di noi che l'era digitale ha cambiato il modo in cui facciamo esperienza, pensiamo e viviamo: in buona sostanza è cambiato il modo in cui percepiamo lo spazio e il tempo e per mezzo di queste due coordinate diamo senso all'esperienza; di conseguenza è bene ripensare a partire dalla lezione di McLuhan il potere che hanno i media sui messaggi e vedere a mo' di esempio se quello che succede nel passaggio dalla fotografia analogica a quella digitale è generalizzabile e se lo è in che maniera e con quali conseguenze. La fotografia digitale infatti può essere considerata il precipitato delle caratteristiche generali delle tecnologie digitali e l'analisi delle immagini da essa prodotte fornisce indicazioni generalizzabili: infatti poiché la loro produzione e la loro pubblicazione non hanno più bisogno del classico filtro delle convenzioni editoriali o di curatela, esse sono diventate un'opportunità esclusivamente basata sul possesso degli strumenti tecnologici necessari alla loro semplice produzione. La prima e più immediata conseguenza di tale stato di cose è l'inflazione, priva di ogni valutazione preventiva, di immagini e il conseguente rischio di annichilimento; tale situazione che è sotto gli occhi di tutti tuttavia tira in ballo un discorso sul potere, sulla gestione e l'accesso agli strumenti tecnologici e sul controllo di essi (e per mezzo di essi). E ancora: tutte queste immagini che profondità di contenuti veicolano? Non rischiano invece di fermarsi alla superficie dei fatti e delle esperienze alla ricerca del sensazionale e del nuovo? La risposta a tali questioni va cercata per via mediata, cioè evidenziando quali teorie e modi di pensare si accompagnano alla fotografia digitale, ripensando i limiti e i modi di una delega nell'esperienza alle macchine "intelligenti" e ripensando ai caratteri di astrazione, di non linearità, di asincronia, di molteplicità degli autori peculiari dei nuovi media; insie-

me a questi è bene inoltre ripensare l'entusiasmo verso le tecnologie e le loro potenzialità, ricordare che l'arte è sempre stata interessata alle nuove tecnologie poiché gli artisti spesso hanno visto prima degli altri le potenzialità euristiche di queste. Se a ciò si aggiunge che, come si è già visto, le prime e immediate caratteristiche della rete e delle nuove tecnologie comportano l'elaborazione di nuovi modelli di produzione collaborativa, di distribuzione democratica dei contenuti e mirano a un'esperienza partecipativa, ci si rende tuttavia conto che c'è un deficit di elaborazione teorica: i nuovi media attraggono, hanno un ruolo fondamentale nell'organizzare le nostre esperienze ma ancora mancano di una teoria che riesca a spiegarne a fondo le potenzialità; sappiamo in linea generale farne una descrizione dettagliata, collocarli al centro della storia della cultura visuale e conmetterli con le vecchie forme espressive ma non riusciamo a trarne operativamente le necessarie conseguenze. Il tema esula dal centro della presente analisi ma un rapido accenno all'analisi che ormai da più di un decennio sviluppa Lev Manovich sui nuovi media e sulla logica del software che è spesso alla loro base può essere utile per fornire alcune indicazioni sulla fotografia digitale nel presupposto che «collocare i nuovi media all'interno di una prospettiva culturale più vasta ci permette di distinguere i percorsi che li portano ad assumere i loro odierni connotati. [...] Comprendere la logica che ispira l'evoluzione del linguaggio dei nuovi media ci permette di sviluppare alternative varie. Così come i registi d'avanguardia hanno offerto alternative al regime narrativo audio visivo specifico del cinema, gli odierni artisti mediali devono offrire alternative al consolidato linguaggio dei media computerizzati. Sarà allora auspicabile una teoria che spieghi la struttura del linguaggio "predominante" e la sua possibile evoluzione»³⁵. A partire da queste considerazioni Manovich invita a concentrare l'attenzione sulla funzione di rappresentazione che i nuovi media svolgono in maniera in parte differente da quelli classici: questo termine evidenzia «la complessità del funzionamento degli oggetti culturali» poiché «qualunque nuovo oggetto mediale – un sito Web, un gioco sul computer o un'immagine digitale – riproduce e rappresenta un referente esterno»; le interfacce infatti agiscono sempre come «"rappresentazioni" di forme culturali e media precedenti privilegiandone alcuni a danno di altri»³⁶; cioè mediano il nostro rapporto con la realtà ma, come abbiamo sino a ora visto, con potenzialità radicalmente differenti rispetto al passato.

Tornando allo specifico della fotografia dal punto di vista teorico spesso si riesce a dire ben poco, soltanto a prendere atto del cambiamento e a prendere coscienza di qualcosa che assomiglia molto a una perdita, quasi a portare a compimento quel percorso che a inizio del secolo scorso Benjamin aveva individuato come specifico del passaggio alla modernità: quello che è tuttavia certo è che storicamente alla fotografia è stato chiesto di creare la nostra realtà, di dare una forma

intelligibile e comunicabile al nostro esperire e altrettanto certo è che la fotografia digitale ne crea ancora un'altra la cui natura è a oggi di difficile definizione. Concentrare dunque l'attenzione sul momento e sulle forme d'uso della fotografia digitale a partire dall'ubiquità che essa ha assunto nell'esperienza quotidiana e ancor di più nella messa in forma che di essa si fa per organizzarla e darle senso, può essere un modo per non soffermarsi esclusivamente sulle prime caratteristiche che saltano all'occhio ma per valutare le estreme conseguenze di tutti quegli usi disinvolti della fotografia digitale e approfondire la consapevolezza di massa della manipolabilità delle immagini. Nota infatti Ritchin che ci troviamo in un'epoca caratterizzata dall'«insinuante seduttività del diventare immagine»³⁷, in cui la delega che si è affidata alle immagini di produrre la nostra realtà ha condotto quasi alla scomparsa dell'esperienza diretta del reale a favore di quella per mezzo delle immagini: un uso ludico di tecniche come quella del *Photoshop* che ha allontanato dal soggetto che genera l'immagine il potere di produrla e definirla a vantaggio di qualcun altro che ha assunto il potere di modificare l'immagine e di avere il pieno controllo su di essa; un uso che fa dunque esclusivo riferimento all'immagine piuttosto che alla realtà di cui questa dovrebbe essere immagine, sino a domandarsi in maniera paradossale perché mettersi a dieta o fare esercizi fisici se lo stesso risultato si può ottenere modificando la propria immagine? Si tratta più in generale dell'eclissi dell'autore, di colui che attende la fotografia, magari per ore per strada affinché accada l'evento (sul modello tante volte idealizzato del momento decisivo di Cartier Bresson); il fotografo digitale piuttosto diventa sempre più spesso il costruttore di un'immagine, colui che l'assembla in postproduzione, fino a scomparire e a far scomparire anche l'apparecchio fotografico: forse dunque l'essenza "magica" della fotografia digitale sta nella manipolazione e nel potere di simulazione del reale che è insito in questa prospettiva? Non si rischia dunque quella deriva di ogni tecnologia che tende a sopraffare l'uomo? Bisognerebbe invece ritornare a pensare in maniera differente il ruolo dell'autore, il suo potere e la creatività insita nella sua azione, soprattutto in un'epoca in cui «sempre più, gran parte del procedimento fotografico avviene dopo lo scatto. La fotografia diventa la ricerca iniziale, una bozza dell'immagine, tanto esposta alle modifiche quanto lo è sempre stata alla ricontestualizzazione»³⁸. E se si concentra l'attenzione sull'aspetto comunicativo della faccenda ci si rende conto di come il problema diviene ancora più scottante: che pensare infatti di una manipolazione che si pone l'obiettivo di veicolare il messaggio con maggiore efficacia? Come spiegare lo strano paradosso secondo cui i media d'informazione preferiscono pubblicare generalmente fotografie reali di eventi artificiali anziché il contrario?

Se volessimo dunque trovare un elemento capace di unificare queste differenti prospettive e le legittime domande che esse suscitano po-

tremmo affermare che è «l'evoluzione degli umani da esseri senzienti a significanti sociali. Le persone, un tempo ritenute l'incarnazione del pensiero e dell'emozione, hanno ora un'importanza globale come fonti di informazione e immagini, attraverso la lente d'ingrandimento dei mass media». Se la fotografia in pellicola metteva in relazione dialettica il passato con il presente, quella digitale si proietta nel futuro attraverso i *bytes* e le loro modificazioni: «se la fotografia è convenzionalmente ritenuta una raffigurazione del presente affinché si trasformi in passato, inconsciamente abbiamo prodotto immagini codificate anche per il futuro: il nostro futuro di essere umani trasformati, o di quelli che alcuni chiamano, giustamente, "postumani"»³⁹. Piuttosto che proseguire dunque su questa strada che nega la possibilità alla fotografia di essere uno strumento per mostrare la realtà, bisogna comprendere se esiste un modo per usare *correttamente* la macchina fotografica: l'orizzonte entro cui si iscrive la fotografia digitale infatti è sotto il segno della disponibilità, dell'apertura, della ripresentazione, della riconfigurazione e della novità; se già la fotografia analogica per mezzo della riproducibilità tecnica indicava la strada della serialità, nell'ottica del digitale «ecco dove si trova l'aura: non nella cosa in sé ma nell'originalità del momento in cui vediamo, sentiamo, leggiamo, ripetiamo, rivediamo»⁴⁰. Dunque l'esemplarità dell'aura è passata dall'oggetto al soggetto che fa esperienza e agli specifici modi di questa esperienza: è necessario infatti notare che il discredito che accompagna le immagini digitali a causa della facilità con cui sono manipolate, non fa altro che ribadire una logica di potere e in fin dei conti di disumanizzazione: se ogni immagine digitale è potenzialmente falsificabile, nessuna di esse può dar luogo a una autentica e sensata esperienza del reale. Se l'ottica che il fotografo assume è invece quella della «semplicità fotografica»⁴¹ – cioè non si abbandona, in una sorta di compiacimento fine a se stesso, a tutte le possibilità che la tecnologia gli mette a disposizione e quindi comprende che non tutte le facili manipolazioni dell'immagine a cui può dar luogo sono utili e legittime – è possibile condurre per mezzo delle immagini digitali delle autentiche e significative esperienze del reale: si tratta insomma di individuare un discrimine sufficiente a far sì che le immagini, anche se manipolate o modificate, conservino una certa aderenza con i fatti che rappresentano. Bisognerebbe quindi considerare la fotografia come «citazione del visibile»⁴² e di conseguenza limitare ogni manipolazione alle minime correzioni o adattamenti per inserirla nel contesto in cui viene presentata: come infatti in una citazione si riducono al minimo indispensabile le modifiche per conservare la fedeltà all'originale, allo stesso modo non deve essere rescisso il legame tra l'immagine e il reale da cui proviene. Si riuscirebbe così inoltre a superare la diffusa ed erronea convinzione che la fotografia analogica è per sua natura vera mentre quella digitale, a causa della facile manipolazione tecnica che è iscritta nella sua natura, è falsa: piuttosto sostiene

Ritchin, come la scrittura può aver alla sua base fatti reali o di fantasia, allo stesso modo anche le fotografie se «basate sui fatti, rispettose del contesto, accompagnate da didascalie accurate [...] possono stabilire l'esistenza di una realtà visibile per la durata di una frazione di secondo»⁴³; sta dunque nell'utilizzo delle opportunità offerte dalla differente natura tecnologica delle immagini digitali, la loro possibilità di essere significative piuttosto che condurre alla cecità e all'assoluta mancanza di senso. Concentrando l'attenzione sull'aspetto delle nuove possibilità che la tecnologia del digitale mette a disposizione e inserendo la fotografia nella rete più ampia delle tecnologie in cui oggi sono compresi i nostri modi di esperienza è infatti possibile riaggiornare gli orizzonti operativi della fotografia: se tradizionalmente la fotografia si era assunta l'onere di essere specchio – rappresentare in prima istanza il fotografo stesso – o finestra – produrre un'immagine del mondo – oggi la fotografia digitale può svolgere validamente la funzione di organizzare intorno a sé un mosaico⁴⁴. Si è infatti visto come in generale le caratteristiche della rete e i suoi specifici modi di organizzare le esperienze possano offrire un valido modello per riconfigurare gli ambiti e le potenzialità dell'esperire: porvi al centro la polifonia dell'immagine digitale consente l'apertura a nuovi orizzonti, a una rete multimediale interattiva perché connessa a una più ampia gamma di media dinamiche e collegati tra loro. La fotografia digitale infatti è connessa intimamente alla rete e a tutte le informazioni che da essa possiamo assumere: porta con sé quindi una mole enorme di informazioni ben oltre il diretto rapporto con la realtà a partire da una contestualizzazione nuova e inedita delle immagini; la possibilità di creare link a partire da una fotografia impone al fotografo un lavoro di tipo diverso poiché gli consente di lavorare come un saggista. Infatti a una fotografia digitale si può accompagnare tutto un contesto che, «a differenza dell'analogico, consente facilmente il rispetto dell'ambiguità della foto – la prima interpretazione dell'elemento visivo – prima che essa si concretizzi, offrendo al contempo altre informazioni nascoste che confermano e suscitano altre idee»⁴⁵: la contestualizzazione dell'immagine dunque la arricchisce e ne svela sino in fondo le potenzialità, riallacciando in maniera proficua il rapporto con il fatto rappresentato.

La proposta di Ritchin è dunque quella di un *photo essay* sul web capace di sfruttare a partire dalla fotografia la capacità della rete di integrare le informazioni presenti nell'immagine: tale compito non è di esclusiva competenza del fotografo ma sfrutta la capacità di condivisione e collaborazione della rete, di integrazione da differenti prospettive. La manipolabilità dell'immagine diviene così qualcosa di differente dal semplice ritocco che la tecnologia rende alla portata di chiunque: essa diviene piuttosto la capacità di riallacciare in maniera diversa il rapporto tra l'immagine e l'esperienza dando ancora alla fotografia la possibilità di essere testimone di questa. Se infatti già all'inizio del

secolo Benjamin, come già ricordato, prevedeva l'emergere vittorioso della star o del dittatore poiché capaci di appropriarsi del potere per mezzo di una gestione accorta della tecnologia volta alla cattura dell'immaginario delle masse, ancor di più oggi l'immagine digitale, pervasiva e ubiqua, rilancia l'interrogativo sull'uso appropriato della tecnologia in un equilibrio tra le infinite immagini prodotte e le poche realmente capaci di significare. A sostegno di questa nuova proposta di fare fotogiornalismo, in una maniera nuova capace di «sfidare i limiti della narrazione senza perdere completamente l'interesse del lettore»⁴⁶, Ritchin rimanda ai *photo essays* presentati su *PixelPress* poiché sfruttano al meglio la possibilità della rete di creare una conversazione a partire dallo stimolo proposto dal fotografo per mezzo delle sue immagini, dei link e degli apporti dei fruitori: le foto lì presentate infatti sono accompagnate da testi esplicativi, collegamenti e testimonianze che consentono al navigatore di creare il proprio percorso in base alla propria sensibilità e ai propri interessi; la novità del *medium* è quindi sfruttata per creare una sorta di conversazione a partire dalle immagini, in cui il ruolo del fotografo è di proporre del materiale per dar vita a un reale dialogo e quello del fruitore è di completare il lavoro; solo tale differente approccio che integra autore e fruitore è infatti capace di superare la paradossale situazione che si accompagna alla diffusione della fotografia digitale per cui la credibilità delle immagini è ridotta al minimo⁴⁷.

Se dunque una possibile funzione della fotografia digitale è la «creazione di documenti discreti e malleabili che si possono linkare, trasmettere, ricontestualizzare e ricreare»⁴⁸, è fondamentale utilizzare in maniera appropriata queste nuove opportunità; essa potrà di conseguenza adempiere a questi compiti se sarà capace di «smascherare le “photo opportunities”, cubisticamente», per esempio mostrando di ogni immagine il campo e il controcampo: ogni fotografia digitale infatti porta con sé in maniera ancora più assillante rispetto alla fotografia analogica la domanda “è reale?” poiché «una grande percentuale di immagini che pretendono di ritrarre qualcosa di importante mostra invece soltanto la propria simulazione, spesso creata dagli stessi soggetti della fotografia»⁴⁹; bisogna quindi tenere insieme prospettive multiple, opportunità che la rete rende molto più semplice e immediato di prima per ridare valore euristico alla fotografia. Il problema principale che deve dunque affrontare la fotografia digitale è la riarticolazione del suo legame con il reale: «i prossimi grandi fotografi – se mai ce ne saranno – dovranno trovare il modo di rivendicare il legame speciale della fotografia con la realtà. E dovranno farlo in modo nuovo»⁵⁰. Siamo dunque di fronte a un cambiamento epocale per la fotografia: se la caratteristica principale della tecnologia e della rete è l'apertura al dialogo e l'immagine digitale con la sua immediata disponibilità è il paradigma di questa tendenza, la domanda su cosa ci sia dopo la fotografia analogica è più in generale

la domanda su quale responsabilità condivisa presuppone l'uso delle tecnologie. La storia della fotografia dall'analogico al digitale potrebbe di conseguenza essere riassunta con il passaggio da un *medium* per l'esplorazione del reale, per la documentazione e la rappresentazione dei mutamenti tecnologici del Novecento a uno strumento che sottolineando in misura sempre maggiore gli aspetti spettacolari e ludici si distacca dalla realtà rischiando tuttavia di perdere contestualmente valore e capacità di significazione; contro questa deriva e in opposizione a ogni riduzionismo che recide ogni connessione tra immagine e realtà, è necessario insistere sui possibili usi virtuosi del nuovo mezzo.

La via per consentire alla fotografia digitale di costruire una autentica esperienza del reale esiste, basti pensare a un esempio concreto come le immagini delle torture di Abu Ghraib: innanzi tutto bisogna rilevare che scattare le immagini fa parte della tortura stessa, dell'umiliazione che si vuole infliggere al torturato; questi infatti sa che quelle immagini saranno un'ulteriore infamia che si accompagna alle vessazioni fisiche poiché la loro diffusione è qualcosa di inarrestabile e di potenzialmente infinito. Ma queste fotografie hanno però svolto un ruolo ben al di là delle intenzioni di coloro che le hanno scattate: in prima istanza sono servite per smascherare il loro comportamento, per manifestare ancora una volta la barbarie della guerra; ma esse hanno svolto una funzione che è intimamente connessa alla loro natura di fotografie digitali. Infatti la facilità della loro realizzazione, la rapidità della loro circolazione, l'immediatezza della loro diffusione è conseguenza del fatto che siano immagini digitali e non analogiche, ha fatto di esse qualcosa di radicalmente differente per effetti e funzione da ogni altro tipo di immagine: seppure siano fotografie digitali non si è nutrito alcun dubbio sulla loro autenticità, anzi poiché provenivano dall'epicentro dell'evento che raccontavano si è riconosciuto il loro indiscutibile valore.

In che termini quindi ancora oggi la fotografia digitale inserita nel più ampio contesto delle tecnologie è capace di realizzare il progetto dell'uomo? In che modo è possibile riconoscere a essa la capacità di fornire possibili verità a partire da una sua riorganizzazione dal basso che metta al centro l'uomo e che faccia della tecnologia il suo specifico strumento evolutivo? Una delle caratteristiche principali della rete, fondamentale anche per la fotografia digitale, è la bidirezionalità, la continua interazione che fa di ogni utente utilizzatore un generatore di contenuti e che dunque lo investe di una responsabilità inedita. Tuttavia la sensazione dominante che consegue a questo stato di cose è solitamente negativa a causa del massiccio utilizzo di queste opportunità per fini ludici o privi di reale capacità di rendere conto del reale a causa del fatto che si rimane a un livello di superficialità privo di ogni approfondimento e in fin dei conti fine a se stesso; «quello che stiamo sperimentando è, in senso metaforico, un'inversione di tendenza del percorso iniziale della civiltà: da coltivatori di conoscenza personale ci

stiamo evolvendo in cacciatori e raccoglitori nella foresta elettronica dei dati»⁵¹. Appare ovvio che tale diagnosi non comporta una reale evoluzione: si è tuttavia più volte evidenziato un modello differente, di nuova partecipazione e responsabilità, capace di invertire questa tendenza che più in generale segna la contrapposizione tra un tipo di intelligenza produttrice di un pensiero calmo, lineare e riflessivo e quella produttrice di un pensiero maggiormente frammentario. E ancora una volta, la fotografia digitale può dare utili indicazioni: davanti alla messe infinita di immagini che caratterizza il nostro tempo, si tratta infatti di saper cercare e di saper trovare quelle che hanno senso e possono essere quindi fonte di conoscenza. In termini *fotografici* questo significa innanzi tutto prendere coscienza dell'inevitabile manipolazione delle immagini digitali senza considerare tale caratteristica come una radicale cesura con il reale di cui si fa rappresentazione: se ognuno di noi è cosciente che le immagini sono sempre manipolate o processate da un software, il fotografo è obbligato a essere più responsabile se vuole essere realmente credibile. Di conseguenza bisogna porsi in una posizione di «adattamento o di darwinismo tecnologico» nel passaggio dall'analogico al digitale poiché questo segna il passaggio da un rapporto diretto con il reale a uno basato sul virtuale per cui, nella smaterializzazione e nell'emancipazione dal supporto divengono fondamentali i processi che producono l'immagine e i pensieri che la sorreggono: la fotografia analogica era specchio di un certo tipo di società, quella digitale «è la conseguenza di un'economia che privilegia l'informazione come merce, i capitali opachi e le invisibili transazioni telematiche»⁵². Eppure soltanto se si prende atto del processo di adattamento in atto ha senso ancora riporre fiducia in determinati usi responsabili della fotografia: se l'orizzonte più diffuso della fotografia digitale prevede la rappresentazione di situazioni artefatte, di messe in scena a vantaggio del fotografo, l'uso responsabile deve piuttosto imporre l'assunzione di una giusta distanza, di quel giusto equilibrio tra l'uomo e il suo strumento che, sin dalle prime pagine di questa ricerca, è stato l'obiettivo da raggiungere.

In conclusione dunque «la più alta funzione della fotografia non è mai consistita nel dire verità immediate, ma nell'innescare una dialettica fra esseri umani»⁵³: tale processo oggi è parte integrante del progressivo utilizzo delle tecnologie per soddisfare nuove e pressanti esigenze; quelle autentiche, tra le potenzialmente infinite che lo sviluppo tecnologico mette a disposizione, sono quelle che si inseriscono nel processo di apertura al mondo specifico dell'uomo e nella soddisfazione di tutti quei bisogni non immediatamente necessari alla semplice sopravvivenza che partono dal soggetto e tendono a fondare un ambiente sociale integrato capace di superare la dipendenza passiva dallo strumento tecnologico e consegnare alla comunità una nuova fiducia nelle immagini capaci di essere autentica testimonianza dell'esperire e

luogo di scambio di conoscenze. Dunque è necessario un uso sociale della fotografia: attorno a essa si ritrova una comunità, essa è il centro di una rete di esperienze e di saperi che lega differenti soggetti che per mezzo di questo legame e di una partecipazione attiva e condivisa danno una nuova autenticità all'immagine fotografica digitale.

¹ Cfr. <http://www.worldpressphoto.org/content/swedish-photographer-paul-hansen-wins-premier-photo-contest-award> Per l'aggiornamento sulle polemiche seguite a questo riconoscimento, le differenti versioni dei fatti, le infinite prese di posizione da parte di fotografi, politici, giornalisti che esulano dalla presente analisi si rimanda a una ricerca su internet.

² P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. VIII.

³ Ivi, p. IX.

⁴ L'utilizzo del termine "elaborazione" rimanda al senso che Freud ha dato al processo di ricostruzione di legami con il reale interrotti da eventi luttuosi.

⁵ Ivi, pp. XI, XIV.

⁶ Ivi, p. XIV.

⁷ G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* (2003), tr. it. Raffaello Cortina, Milano 2005, p. 15.

⁸ Ivi, pp. 38-39.

⁹ Ivi, pp. 59-60.

¹⁰ P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit., p. 6.

¹¹ Ivi, pp. 8-9.

¹² Ivi, p. 17.

¹³ C. Chéroux, *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, tr. it. Einaudi, Torino 2010, p. 21. Le tipologie evidenziate, in ordine decrescente, sono: esplosione, nuvola, rovine, aereo, panico, bandiera.

¹⁴ Ivi, p. 10 (citazione leggermente modificata).

¹⁵ Ivi, pp. 6-7.

¹⁶ Cfr. inoltre, a conferma di ciò, quanto sostiene Marco Belpoliti: «Le numerose immagini e parole che possediamo – fotografie, filmati, registrazioni audio, testimonianze scritte – di questo evento s'accumulano esse stesse come detriti, e rivelano l'impossibilità di rappresentare l'evento e la sua enormità» (M. Belpoliti, *Crolli*, Einaudi, Torino 2005, p. 50). Cfr. infine M. Perniola, *Miracoli e traumi della comunicazione*, Einaudi, Torino 2009, che riassume con la frase «Impossibile, eppure reale!» la difficoltà a comprendere con le categorie tradizionali della cultura l'evento 11 settembre.

¹⁷ *Here is New York* è il titolo di un piccolo libro pubblicato nel 1949 da E. B. White: un elogio di New York ma con una sinistra profezia sulla vulnerabilità della città: «The city, for the first time in its long history, is destructible. A single flight of planes non bigger than a wedge of geese can quickly end this island fantasy, burn the towers, crumble the bridges, turn the underground passages into lethal chambers, cremate the millions. The intimation of mortality is part of New York now: in the sound of jets overhead, in the black headlines of the latest edition» (citato in *Here is New York. A Democracy of Photographs*, Scalo, Zurich - Berlin - New York 2002, p. 10).

¹⁸ Ivi, p. 8.

¹⁹ Ivi, p. 9.

²⁰ Correttamente Chéroux evidenzia come *Here is New York. A Democracy of Photographs* sia un atto di resistenza contro l'autorità dell'informazione che vuole imporre il proprio punto di vista e negare le potenzialità delle immagini di articolare in maniera differente il rapporto realtà-rappresentazione (C. Chéroux, *Diplopia*, cit., p. 50).

²¹ Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 2002 (I ed. 1977), pp. 479-81.

²² Ricorda a proposito Giuliana Bruno che sin dai primi giorni emerse l'esigenza di prendere coscienza nell'immediato dell'evento con «il linguaggio meno roboante e proveniente dal basso dei piccoli memoriali che gli abitanti di New York [...] hanno fatto propri in questo

momento». È una forma di «intima resistenza e di memoria storica» (G. Bruno, *Frammenti di città*, “DWF”, Senza pace, ottobre-dicembre 2001, 4 (52), p. 60).

²³ M. Shulan, *Images of democracy*, <http://hereisnewyork.org/about/democracy.asp>

²⁴ Cfr. anche S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, tr. it. Mondadori, Milano 2003, pp. 29 ss.

²⁵ A. Spiegelman, *L'ombra delle Torri*, tr. it. Einaudi, Torino 2004, s. i. p. Lo stesso elemento è stato evidenziato da Montani che ricorda come anche il regista Michael Moore nel suo *Fahrenheit 9/11* (2004) «decide di non farcele [le immagini dell'attacco] vedere» (P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit., p. 7). Stessa scelta, forse ormai divenuta un classico, nel recente film *Zero Dark Thirty* (2012) di Kathryn Bigelow.

²⁶ Un interessante approfondimento, che tuttavia esula i termini della presente analisi, dovrebbe vertere sulle immagini dei *falling men* – coloro che in preda al panico si gettarono dalle Torri in fiamme – presto scomparse dai media ma significativamente presenti in *Here is New York. A Democracy of Photographs*: tra autocensura, rabbia, vergogna e pietà queste immagini suscitano ancora oggi, a distanza di più dieci anni, interrogativi e polemiche sui limiti della rappresentazione, sullo statuto della fotografia, sul compito dei fotoreporter. Su questo tema cfr. D. DeLillo, *L'uomo che cade*, tr. it. Einaudi, Torino 2008.

²⁷ Per la comprensione generale dell'evento 11 settembre che esula la presente ricerca rimando, nella sterminata bibliografia, alla rigorosa e complessa analisi di Jürgen Habermas e Jacques Derrida (cfr. G. Borradori, *Filosofia del terrore*, Roma-Bari, Laterza 2003. Per la definizione di evento per i fatti dell'11 settembre cfr. anche F. Carmagnola, *La triste scienza. Il simbolico, l'immaginario, la crisi del reale*, Meltemi, Roma 2002. Sulla logica e la natura dell'evento invita a riflettere Mauro Carbone, evidenziando come sia impossibile non sentirsi partecipi di tale accadimento e come esso imponga al filosofo il ritorno alla dimensione della politica e la conseguente necessità di riflettere ad ampio raggio sulle possibili modalità di risposta: la soluzione proposta è dunque una rilettura della metafora lucreziana del “naufragio con spettatore” e della vasta riflessione che essa ha suscitato (da Edmond Burke a Kant sino a Blumenberg), in cui lo spettatore non è più distante e al sicuro, ma è lì dove avviene la tragedia e quindi irrimediabilmente coinvolto (cfr. M. Carbone, *Essere morti insieme. L'evento dell'11 settembre 2001*, Bollati Boringhieri, Torino 2007. Rimando inoltre ai riferimenti presentati da Carbone (pp. 64 ss.) alla riflessione di Jean Baudrillard e Marc Augé). Cfr. infine le ulteriori concordanti testimonianze di Judith Butler e della mostra organizzata da Arthur Danto nel 2005 sulla dimensione collettiva e politica delle risposte all'attacco alle Torri Gemelle ricordate da Carbone (ivi, pp. 96-97).

²⁸ Per il testo del *Credo* cfr. il sito del documentario *War Photographer* (2001) dedicato al fotografo da Christian Frei (<http://www.war-photographer.com/en/index.html>).

²⁹ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, tr. it. Einaudi, Torino 2004, pp. 17, 16.

³⁰ Ivi, p. 18.

³¹ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., pp. 75, 79.

³² L. W. Hines, *Fotografia sociale. Come la macchina fotografica può contribuire a migliorare la società* (1909), tr. it. citato in R. Valtorta, *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 115. Cfr. anche M. Smargiassi, *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero e il falso*, Contrasto, Roma 2009, che contestualizza l'affermazione di Hines per dimostrare come, al di là delle differenze tecniche tra fotografia analogica e digitale, siano riduttive sia la dannazione sia la santificazione della fotografia in base al suo potere di verità.

³³ J. Diamond, *Armi, acciaio e malattie. Breve storia del mondo negli ultimi tredicimila anni* (2005²), tr. it. Einaudi, Torino 2006, p. 190.

³⁴ Cfr. <http://pixelpress.org/whoarewe.html>

³⁵ L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media* (2001), tr. it. Olivares, Milano 2002, p. 28.

³⁶ Ivi, pp. 33-34.

³⁷ F. Ritchin, *Dopo la fotografia* (2009), tr. it. Einaudi, Torino 2012, p. 17.

³⁸ Ivi, p. 29. In questa ottica di ricontestualizzazione rientra per esempio la necessaria opera di inserimento dei *tag*, la parola chiave (o le parole chiave) associata all'immagine che la descrive e che di conseguenza deve rendere possibile la classificazione e la ricerca di informazioni: spesso questi diventano l'emblema di riconoscimento dell'immagine che si opacizza dietro a essi.

³⁹ Ivi, pp. 37-38.

⁴⁰ D. Davis, *The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis)*:

1991-1995, "Leonardo", XXVIII (1995), n. 5, pp. 381-86, qui a p. 386, citato in F. Ritchin, *Dopo la fotografia*, cit., p. 57.

⁴¹ Ivi, p. 61.

⁴² Ivi, p. 66.

⁴³ Ivi, p. 68.

⁴⁴ L'alternativa tra specchio e finestra a cui allude Ritchin rimanda ovviamente alla proposta di John Szarkowski del 1978 per analizzare la fotografia statunitense a partire dagli anni Sessanta del Novecento (cfr. J. Szarkowski, *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, Little Brown & Co., New York 1978).

⁴⁵ F. Ritchin, *Dopo la fotografia*, cit., p. 75.

⁴⁶ Ivi, p. 116.

⁴⁷ Cfr. ivi, p. 130 ss. e pixelpress.org

⁴⁸ Ivi, p. 155.

⁴⁹ Ivi, pp. 162, 164.

⁵⁰ P. Plagens, *Is Photography Dead?*, "Newsweek Magazine", 1 dicembre 2007, citato in F. Ritchin, *Dopo la fotografia*, cit., p. 206.

⁵¹ N. Carr, *Internet ci rende stupidi?*, cit., p. 168.

⁵² J. Fontcuberta, *La (foto)camera di Pandora. La fotografi@ dopo la fotografia* (2010), tr. it. Contrasto, Roma 2012, p. 10.

⁵³ F. Ritchin, *In Our Own Image. The Coming Revolution in Photography. How Computer Technology Is Changing Our View of the World*, Aperture, New York 1990, p. 142, citato in M. Smargiassi, *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*, Contrasto, Roma 2009, p. 289.

Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrighiani
- 5 *Oruel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorflès.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Battlori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrin, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorflès, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricerca Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andreae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe
- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Letture del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettegini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo

- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicologica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
- 69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
- 70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartis
- 71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
- 72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger
- 73 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi fra Gombrich e Arnheim*, di T. Andina
- 74 *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, di C. Savettieri
- 75 *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, di A. Scarlato
- 76 *La nascita dell'estetica in Sicilia*, di F. P. Campione
- 77 *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, di M. R. De Rosa
- 78 *Per un'estetica del cibo*, di N. Perullo
- 79 *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, di E. Di Stefano
- 80 *Dire l'esperienza estetica*, a cura di R. Messori
- 81 *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, di G. Pinna
- 82 *Incroci ermeneutici. Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte*, di L. Vargiu
- 83 *Il suono eloquente*, a cura di M. Semi
- 84 *Estetica analitica. Un breviario critico*, di S. Velotti
- 85 *Logiche dell'espressione*, a cura di L. Russo
- 86 *Il Gabinetto delle Belle Arti*, di Ch. Perrault
- 87 *La rappresentazione pittorica*, a cura di G. Tomasi
- 88 *La fotografia. Verità e potenza dell'immagine fotografica*, di E. Crescimanno
- 89 *Ornamento e architettura. L'estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan*, di E. Di Stefano
- 90 *Morfologia estetica. Alcune relazioni fra estetica e scienza naturale*, di S. Tedesco
- 91 *Derrida e la questione dello sguardo*, di M. Ghilardi
- 92 *L'icona come metafisica concreta. Neoplatonismo e magia nella concezione dell'arte di Pavel Florenskij*, di C. Cantelli
- 93 *Un'etica della parola: tra Ricoeur e Dufrenne*, di R. Messori
- 94 *Dieci anni di estetica tedesca (2001-2010). Una bibliografia ragionata*, di A. Campo e M. Latini
- 95 *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie*, di E. Di Stefano
- 96 *Estetica e morfologia. Un progetto di ricerca*, a cura di L. Russo
- 97 *Dall'analogico al digitale. Fotografia, esperienza e progresso tecnologico*, di E. Crescimanno

Aesthetica Preprint®

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Direttore responsabile Luigi Russo

Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andalaro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffiero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Winfried Menninghaus, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Girons, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini

Comitato di Redazione: Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno

Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso l'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 23895417

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

From the Analogue to the Digital Photography, Experience, and Technological Progress

Experience mediated by technological means seems to be the sole and privileged experiential modality possible nowadays. Such state of affairs results from a process that has characterized the entire 20th century and that in recent years has become even more marked. This process has been accompanied by a growing sense of the progressive dehumanization of the experiencing subject, who is crushed by the ever increasing importance acquired by technological means.

The present volume by Emanuele Crescimanno (emanuele.crescimanno@unipa.it) focuses on this technological turn, starting from the assumption that it implies a rethinking of the human being, of her/his nature and experiential modalities. Drawing from Arnold Gehlen's philosophic anthropology and from the contemporary debate on the nature and future of technology, the volume focuses on experience and on the way in which it determines human beings, making their potentialities manifest and shaping their life projects. The analysis foregrounds the existence of continuities between human beings and technological means, continuities that overcome the sterile opposition between nature and culture, thereby obviating the risk of technological dehumanization.

Within this framework, photography seems to offer valuable general insights, especially in relation to the shift from the analogue to the digital. Photographic images were the first specifically technological images whose production was believed to be independent from human intention and more determined by the technical means that produced them, an understanding that establishes a direct relationship between photographs and the reality they portray. The fiduciary relationship between photography and reality still represents one of the prejudices that even today have not been removed completely, particularly because of the new centrality of photography that results from the digital turn and the omnipresence of technological means in our everyday life. The present study shows how technology plays a crucial role in the definition and the modalities of experience: the shift from the analogue to the digital places once again at the center of attention the subject who produces the images, her/his ethics and personal worldview, thereby moving beyond catastrophic predictions of the technology-induced dehumanization of the subject.