

# Cap 3

## ARTE E FINZIONE

**La vita ci costringe a fingere?!**

**Riconosco che ci vuole una certa forza per non cadere nel tranello della finzione.**

**“Come stai?” – “Bene, grazie”! ... Ma non è vero!!!**

**Come si fa a dire quello che potrebbe essere strumentalizzato a tuo danno?**

**Come fare per essere sinceri?**

**Ma si può ancora sinceri?**

**Verità e finzione (Umberto Eco)**

Proprio perché ci parla di cose inventate, che pertanto non si sono mai verificate nel mondo reale, un'asserzione romanzesca dovrebbe sempre essere falsa.

Eppure noi non accusiamo Omero o Cervantes di essere stati dei bugiardi.

Nel leggere un testo narrativo noi sottoscriviamo tacitamente un patto con l'autore, il quale fa finta di dire qualcosa di vero e noi facciamo finta di prenderlo sul serio, proprio come i bambini, usando il loro meraviglioso imperfetto finzionale, giocano dicendo *"io ero il bandito e tu eri il poliziotto"*. Nel fare questo ogni asserzione romanzesca disegna e costituisce un mondo possibile e tutti i nostri giudizi di verità o falsità si riferiranno non al mondo reale ma al mondo possibile di quella finzione: così sarà falso nel mondo possibile di Arthur Conan Doyle che Sherlock Holmes visse ai bordi dello Spoon River, e nel mondo possibile di Tolstoj sarà falso che Anna Karenina visse a Baker Street.

Noi di solito ammettiamo che l'asserto Anna Karenina si è uccisa gettandosi sotto un treno non sia vero nello stesso modo in cui è vero l'asserto storico che Adolf Hitler si è ucciso in un bunker a Berlino.

Tuttavia com'è che non solo bocceremmo all'esame di storia uno studente che dicesse che Hitler è stato fucilato sul lago di Como, ma bocceremmo anche all'esame di letteratura russa chi dicesse che Anna Karenina è fuggita in Siberia con Alioscia Karamazov?

La questione si risolve facilmente dicendo che “Anna Karenina si suicida gettandosi sotto un treno” è solo un modo convenzionalmente più rapido di dire “vero che nel mondo reale, Tolstoj ha scritto che Anna Karenina si suicida gettandosi sotto un treno”.

Quindi sono Tolstoj e Hitler che appartengono allo stesso mondo, non Hitler e Anna Karenina.

Per spiegarci meglio, noi possiamo fare affermazioni vere sui personaggi narrativi nello stesso modo in cui possiamo dire che è vero che la Quinta di Beethoven è in Do minore (e non in Fa maggiore come la Sesta) e inizia con "sol sol sol, mi bemolle".

Se leggiamo all'inizio di Anna Karenina *"Tutto era sottosopra in casa Oblonskij"* non dovremmo chiederci se sia vero che tutto era sottosopra in casa Oblosnky, bensì se è vero che ci commuoviamo perché Anna Karenina si getta sotto un treno, non perché Tolstoj ha scritto che Anna Karenina si è gettata sotto un treno.

E' vero che quella “partitura” chiamata Bibbia inizia con Bereshit, ma quando diciamo che Abramo stava per immolare suo figlio non ci riferiamo alla partitura ebraica originale (che il 99% di coloro che parlano di Abramo non conoscono) ma - sia che crediamo che la Bibbia racconti cose vere sia che non ci crediamo - siamo pronti ad affermare che è vero che Abramo stava per immolare suo figlio Isacco e che non è vero che lo ha immolato, perché è intervenuto un angelo, eccetera. Il problema se si possano fare affermazioni vere sui personaggi fittizi non ha nulla a che vedere col problema delle parole usate per presentarci.

Molti dei presenti avranno letto da piccoli i bellissimi volumi della Scala d'Oro, che erano riassunti delle grandi opere di letteratura fatti per ragazzi, da scrittori molto bravi.

Non c'era ovviamente Anna Karenina perché era difficile riassumere quest'opera per adolescenti, ma c'erano per esempio “I Miserabili o Capitan Fracassa”.

Grazie a questi volumi molti italiani sanno chi erano Jean Valjean o il barone di Sigognac senza aver mai visto quella partitura che erano i testi originali.

Come hanno potuto sopravvivere, e abbastanza bene, questi personaggi, al di fuori della partitura che li aveva costruiti?

Nessuno può ragionevolmente negare che Hitler e Anna Karenina siano due tipi di entità diverse, però dobbiamo ammettere che molte volte anche i nostri asserti storici siano proprio come quelli sui personaggi romanzeschi: gli studenti che scrivono nel tema di storia contemporanea che Hitler si è suicidato in un bunker a Berlino non riferiscono qualcosa che conoscono per esperienza diretta, ma stanno semplicemente ammettendo che così sta scritto nei loro libri di storia.

In altre parole, salvo giudizi dipendenti dalla mia esperienza diretta (del tipo, sta piovendo perché mi sono bagnato in quanto non avevo l'ombrello) tutti i giudizi che posso pronunciare sulla base delle mie conoscenze culturali dipendono da informazioni registrate su una enciclopedia, dalla quale apprendo sia la distanza del Sole dalla terra sia il fatto che Hitler è morto in un bunker a Berlino.

Siccome non ero là a controllare se fosse vero, dò fiducia a queste informazioni perché ho delegato a studiosi specializzati sia le informazioni sul Sole che quelle su Hitler.

Inoltre, ogni verità dell'enciclopedia è aperta alla revisione.

Se abbiamo una mente scientificamente aperta dobbiamo essere pronti a scoprire un giorno nuovi documenti che ci dicono che Hitler non è morto nel bunker, ma è fuggito in Argentina; che il suo suicidio è stato inventato per ragioni di propaganda dai russi o addirittura che il bunker non è mai esistito... che questo sia possibile o no.

Invece che Anna Karenina si sia suicidata sotto un treno non può e non potrà mai essere posto in dubbio. I personaggi fittizi hanno anche un altro vantaggio su quelli storici.

Nella storia noi siamo sempre incerti sulla identità della Maschera di ferro, o di Kaspar Hauser, non siamo sicuri se Anastasia Nicolaevna Romanova sia stata assassinata con la famiglia reale russa o sia sopravvissuta e sia stata l'affascinante pretendente impersonata poi da Ingrid Bergmann.

Al contrario noi leggiamo Arthur Conan Doyle essendo sicuri che quando Sherlock Holmes si riferisce a Watson, designa sempre la stessa persona, che non ci sono a Londra due persone con lo stesso nome e le stesse caratteristiche, e che la persona di cui si parla in ogni storia sarà sempre quella che in uno studio in rosso viene chiamata per la prima volta Watson da un certo Stamford.

E' possibile che in una storia rimasta inedita Doyle ci racconti che Watson aveva mentito dicendo di essere stato ferito alla battaglia di Maiwand durante la guerra afghana, o che fosse laureato in medicina, ma anche in questo caso colui che verrebbe smascherato come millantatore sarebbe pur sempre la persona che in Uno studio in rosso è stata chiamata Watson da Stamford.

Il problema della forte identità dei personaggi fittizi è estremamente importante.

E' uscito due anni fa un romanzo di Philippe Doumenc dove si racconta di una inchiesta poliziesca che dimostra come madame Bovary non si sia suicidata con l'arsenico, ma sia stata assassinata. Divertente giochetto, ma che acquista qualche sapore solo perché i lettori sanno che di fatto Emma Bovary si è avvelenata.

Se non sapessero questa verità inconfutabile non godrebbero della contro storia, proprio come nei racconti detti ucronici per apprezzare una storia secondo cui Napoleone ha vinto a Waterloo bisogna sapere che è verità enciclopedicamente accettata che invece ha perso.

Dunque, anche se c'è una indubbia differenza tra Hitler e Anna Karenina, gli asserti romanzeschi, considerando il modo in cui vi prestiamo fede, li citiamo e vi ci riferiamo nella nostra vita di ogni giorno, sono indispensabili per chiarire cosa intendiamo per verità inconfutabile. Se qualcuno ci chiedesse cosa significa per un asserto essere vero, potremmo rispondere con Tarski che l'asserzione "*la neve è bianca*" è vera se e solo se la neve è bianca, cioè se la neve è così e così indipendentemente dal modo in cui la definiamo.

Tuttavia se questa definizione può soddisfare i logici non soddisfa la gente comune. Io preferirei dire che una asserzione è indubitabilmente vera quando essa è tanto indubitabile quanto l'asserzione "Superman è Clark Kent" (e viceversa).

Il Papa e il Dalai Lama possono discutere per anni sulla verità di un asserto come Gesù Cristo è veramente figlio di Dio, e persino sul fatto che il 6 maggio 1999 a Roma abbia piovuto o no, ma se sono persone sensate (e informate dei fatti) non potranno non convenire sul fatto che Superman sia la stessa persona di Clark Kent.

E dunque, per sapere se Hitler è morto in un bunker a Berlino sia indubitabilmente vero dobbiamo controllare se è tanto indubitabilmente vero quanto Anna Karenina è morta suicida sotto un treno.

Così la funzione degli asserti romanzeschi è che possono essere usati come cartina di tornasole per l'irrefutabilità di ogni altro asserto.

Sono il solo criterio che possediamo per definire che cosa sia la verità.

### **Realtà e finzione nell'arte contemporanea**

Il crescente rapporto tra realtà e finzione nel mondo d'oggi, o meglio la straordinaria capacità della finzione di diventare realtà, emerge con forza dalla produzione artistica del nuovo secolo. Da una società in cui le finzioni sorgevano dal mutamento fantasioso del reale, si è passati a una società in cui è la realtà ad alimentarsi della finzione.

«Le finzioni del giorno sono dunque più ambigue che ambivalenti: esse non sono né menzogne né creazioni. Proprio per questo temibili, non si distinguono radicalmente né dalla verità né dalla realtà, ma intendono sostituirvisi» (Augé 2000; trad. it. 2001, p. 11).

### **Immagini ingannevoli**

Luigi Ghirri (1943-1992) può essere considerato uno dei primi artisti italiani ad assumere il rapporto realtà finzione come elemento centrale nella sua ricerca artistica.

Con la complicità del mezzo fotografico è stato in grado di mostrare un paesaggio falso alla maniera di uno vero, come nella nota serie "In scala" (1977-78), realizzata presso il parco tematico Italia in miniatura di Rimini, un vero e proprio atlante tridimensionale.

Lo stesso si può dire per il canadese Miles Coolidge (n. 1963), che ha restituito, sempre attraverso la riproduzione fotografica, come vera un'anonima cittadina costruita in scala ridotta in California negli anni Ottanta per educare i bambini alla sicurezza pedonale (Safetyville, 1994).

L'anticipatore di una tendenza che avrà grande seguito nei primi anni del 21° secolo è, invece, lo statunitense James Casebere (n. 1953) che, dalla fine degli anni Settanta, ha costruito nel suo studio case, scuole, città, prigioni e corridoi di dimensioni da tavolo, fatti di materiali semplici e forme essenziali, in seguito portati a dimensioni reali mediante l'ausilio del mezzo fotografico.

### **Ambienti artificiali**

Sofisticata ricostruzione di luoghi quotidiani sono al centro delle finzioni di Hans Op de Beeck (n. 1969). Le sue installazioni scultoree si presentano spesso come ambienti di varie dimensioni dall'andamento ciclico, che ricordano il ripetersi regolare della vita. Nel 2004 l'artista belga ha realizzato Location (5), dal 2008 installato permanentemente nel nuovo Towada Art Center in Giappone; si tratta di una grande struttura di 12 m × 24 m × 4,20 m, all'interno della quale lo spettatore può entrare trovandosi improvvisamente in un finto ristorante ben arredato. Una veduta sulla doppia carreggiata dell'autostrada, illuminata da una fila di lampioni, rompe il buio restituendo una calda atmosfera notturna. Un paesaggio troppo perfetto e immobile per essere vero, che accompagna prospetticamente lo sguardo del visitatore fino a un orizzonte artificialmente costruito in poco spazio.

Questi relitti storici reinventati da Kuśmirowski stimolano più la memoria collettiva o sociale che quella individuale, così come accade nelle opere di Marco Samorè (n. 1964), che sul fascino per l'obsoleto e l'ambiguità della finzione ha puntato buona parte della propria ricerca artistica.

Le sue opere parlano una lingua universale, proiettano l'osservatore in una dimensione domestica alla quale è facile accostare un ricordo collettivo, spesso legato alle atmosfere degli anni Sessanta e Settanta.

L'effetto shock gioca un ruolo importante per l'artista, le sue installazioni, sculture o fotografie producono infatti un effetto di spaesamento perturbante che lascia il fruitore in balia degli eventi, di fronte a un déjà-vu destabilizzante che non riesce a controllare.

### **La spettacolarizzazione del privato**

Il caso Kennedy è stato spesso citato come esempio della rivoluzione culturale che ha trasformato la televisione in un mezzo relazionale capace di favorire la condivisione di eventi privati con milioni di spettatori giudicanti.

La linea che un tempo divideva lo spazio personale da quello pubblico è stata ulteriormente cancellata nei primi anni del 21° sec. con l'avanzare dei reality televisivi e della TV spettacolo in

genere, in cui si intende trasmettere l'inesistenza di pensieri e sentimenti tanto privati da non poter essere espressi in pubblico.

Il mondo che abitiamo e che quotidianamente ricreiamo non è, ovviamente, uno show televisivo alla Grande fratello proiettato sul grande schermo della società. Il Grande fratello non è una fotografia, una copia o una replica dell'odierna realtà sociale.

Ne è però "il suo modello condensato, distillato, purificato; potremmo dire che è un laboratorio in cui certe tendenze di quella realtà sociale, altrove nascoste, diluite o represses, vengono sperimentate e messe alla prova in modo da sviscerare il loro pieno potenziale" (Bauman 2002).

### **La credibilità della finzione**

La conoscenza del reale ha cessato di essere la finalità artistica prioritaria, cedendo il passo alla rappresentazione di situazioni fittizie ma non per questo meno credibili: quello che si crede, spesso non è vero o reale!

Il nuovo mondo che viene a crearsi è accuratamente esplorato dagli artisti con l'ambizione di affrontare in profondità le nuove frontiere del reale. Contrariamente a quanto accade durante la visione di un film o di uno spettacolo teatrale (dove tutti sono ben consapevoli di assistere a una finzione, anche nel caso in cui questa si presenti in modo realistico), **il mondo attuale ci propone situazioni fuorvianti dove l'inganno è mascherato da realtà.**

La ricerca artistica non può sottrarsi al compito di evidenziare questo fenomeno, alimentando nello spettatore alcuni interrogativi. Il dubbio è, infatti, l'atteggiamento critico che genera una maggiore consapevolezza della realtà; pertanto uno dei compiti dell'arte pare quello di mettere in guardia dagli inganni della finzione: **«La realtà virtuale assume sembianze di ammalatrice fata morgana lì dove l'osservatore non può essere certo della sua presenza e viene quindi indotto a considerarla come reale. Una situazione tipica, per esempio, di alcune trasmissioni televisive o anche di contatti interpersonali che si possono realizzare via Internet o attraverso i mezzi di stampa»** (Dioguardi 2009, pp. 14-15).

L'arte è mentitrice e bugiarda - come dice Picasso - perché, già nel suo presupposto d'esistenza crea uno schermo artificioso di finzione, un simulacro che vuole essere il collegamento con qualcosa che va ben oltre l'opera stessa.

Quest'ultima è solamente il mezzo per condurre chi vi si imbatte in una dimensione alternativa, certamente superiore, sicuramente differente. L'opera è il pretesto che consente di accedere, senza farsi troppo distrarre dall'apparenza, all'essenza pura del percepire, alla verità di cui parla Picasso.

**L'arte ci offre uno specchio irregolare ed imprevedibile, a volte concavo, a volte convesso, traslucido e deformante, uno specchio che altera la scontata esteriorità, come una superficie riflettente che smaschera l'ovvietà del reale, erroneamente considerata attendibile ed unica, mentendo, per elevare la conoscenza ad un livello di verità vera, non più visibile, ma percettibile solamente attraverso le emozioni.**

Il punto di partenza è sempre e comunque il reale, per quanto in molti casi l'artista, a lavoro ultimato, se ne ritrovi distaccato completamente.

Il reale viene elaborato e riconsegnato all'opera dissimile da come era in principio, cambiato, stravolto, spesso annientato, a dimostrazione di un'autonomia tipica dell'unico medium capace di andare ben oltre il mero mimetismo, oltre la semplice riproduzione, l'unico medium con cui viene soddisfatta la necessità dell'artista di rendere l'emotività personale e la propria interiorità.

Insomma, tutta l'arte è menzogna, anche nel più fedele realismo, nell'iperrealismo, addirittura nella fotografia.

Per allontanarsi dalla finta verità si astraie, con il fine di arrivare a nuovi contenuti inalterabili, sconfinati e immodificabili.

Tutta l'arte è quindi astrazione, intendendo con questo termine quel **processo creativo che permette di attingere dall'apparenza**, quell'operazione artistica che permette di considerare un oggetto (o un'idea) solamente in alcune parti distinte e non la sua totalità; **astrazione considerata come quel processo con cui l'uomo (e non Dio, in quanto già astrazione pura) può accedere attraverso l'analisi del singolo particolare all'immensità della sintesi universale, superando ogni condizione limitata dalla precarietà e dalla finitudine.**

L'astrazione di cui qui si parla, è quella potenzialità intesa come il tentativo artistico di arrivare a concetti assoluti, partendo da spunti appartenenti al mondo sensibile, per metterne da parte ogni loro caratteristica oggettuale, spazio-temporale e per superarne la caducità.

Un distacco dalla realtà che parte però inevitabilmente da essa, che in lei mantiene salde le radici e che a lei inevitabilmente ritorna, proprio per poter essere osservata, meditata e fruita da uno spettatore. Per far ciò si compie un percorso di allontanamento e di riavvicinamento, un tragitto dove diviene fondamentale la figura dell'artista.

**E se l'opera d'arte propone una menzogna, l'artista è il bugiardo che la racconta; è colui che propone la propria idea mendace, forzatamente adulterata per creare il ponte tra un reale apparente e una realtà che non muta, nuda oramai di accidenti; luogo di contenuti prelogici e incorruttibili;** "raggio che giunge dalle profondità" e che notturnamente, misteriosamente, infallibilmente scopre gangli non più scindibili di verità (D'Amico, 1990), un ponte che permette di oltrepassare quel confine rappresentato dal fiume in piena che oltrepassa i limiti della consuetudine.

**La menzogna è raccontata da un bugiardo visionario; e lui, l'artista lo è per antonomasia, per definizione. Bugiardo perché deforma e stravolge nell'unico modo in cui è capace e con i soli strumenti con cui è in grado di operare, gli strumenti della creazione artistica.**

Cosa accadrebbe se la menzogna fosse invece, contrariamente a quanto siamo istintivamente abituati a credere, l'apparire tangibile, il mondo così come siamo abituati a considerarlo. Quel che normalmente si fa vedere terso ed incontestabile, quel che si offre con la sua facile chiarezza, si potrebbe rivelare in tutta la sua falsità ed ipocrisia. Secondo quanto dice Picasso l'opera è l'artificio che ci avvicina alla verità. Tanto più siamo lontani dalle sue elaborazioni, tanto più siamo lontani dalla verità.

Dipende quindi da quale altare si vuole esaminare questa faccenda, da quale punto di osservazione la si vuole vedere. L'opera consente di capire e chiudere il cerchio cognitivo verità apparente - finzione - verità. Se si guarda dalla dimensione dalla quale siamo abituati a posizionarci, quella nella quale manteniamo ben saldi i piedi per terra e la testa sulle spalle, egli, l'artista, è il bugiardo per eccellenza, è colui che astrae un concetto per raccontarcelo elaborato secondo la propria fantasia e la propria inventiva, colui che altro non fa se non la propria convenienza di mentitore.

Se però guardiamo la stessa faccenda dall'altra sponda del fiume, quella dove per vedere basta chiudere gli occhi per entrare nella dimensione della sensibilità, scopriamo con stupore e meraviglia che l'opera ci concede finalmente di smascherare una dimensione ipocrita ed insincera, considerata purtroppo normalmente esclusiva per la sua facilità di osservazione.

### **La linea sottile tra finzione e realtà**

Nella propria vita è successo a tutti di svegliarsi di notte e chiedersi se quello che aveva vissuto era davvero un sogno o era realtà.

Il teatro è il luogo dove questi elementi si mescolano meglio e dove forse è ancora più difficile scorgere le differenze.

Pirandello sosteneva che le persone nella loro vita indossano delle maschere per conformarsi meglio alle regole e ai luoghi comuni della società: tuttavia, **queste maschere prendono il sopravvento e annullano la personalità di ogni individuo.**

Pirandello era convinto, perciò, che i personaggi di un'opera teatrale o dell'arte, in generale, fossero più veri e più reali di tutte le persone che erano a teatro, attori spettatori e macchinisti.

Nel suo capolavoro, sei personaggi in cerca d'autore, ci mostra come i personaggi sono reali e puri, non si devono conformare a regole e sono puliti e caratterizzati dal loro carattere e dai loro difetti, cosa che nelle persone comuni non si può trovare: questo nuovo tipo di teatro vuole portare in scena i problemi che si riscontrano nella realtà quotidiana.

Nel periodo in seguito alle due guerre, caratterizzato dalla caduta di tutte le certezze e dalla sfiducia nel mondo, le persone, perciò, dubitano di tutto, hanno paura e non riescono più a comunicare, perché non c'è più nulla da dire.

Nella sua opera *Waiting for Godot* ci mostra come le persone nella loro vita non fanno altro che aspettare l'arrivo di qualcosa, che in realtà neanche loro sanno cosa sia.

**La vita ormai è vissuta solo come un'attesa interminabile in cui le persone non sono neanche più in grado di parlare tra di loro, poiché non hanno niente di cui parlare.**

### **Tra fantasia e realtà**

Della realtà oggettuale esterna noi non cogliamo che quegli aspetti che sono maggiormente confacenti al particolare momento che stiamo vivendo, in base al quale riceviamo dalla realtà certe impressioni, certe sensazioni che sono assolutamente individuali e non possono essere provate da tutti gli altri individui; la dimensione della realtà soggettuale, che è la particolare visione che ne ha il personaggio, dipendente dalle condizioni sia individuali che sociali, ci sono tante dimensioni quanti sono gli individui e quanti sono i momenti della vita dell'individuo.

Per i personaggi pirandelliani non esiste, quindi, una realtà oggettuale, ma una realtà soggettuale, che, a contatto con la realtà degli altri, si disintegra e si disumanizza.

**L'uomo però deve adeguarsi ad una legge imposta dalla società, egli si costruisce quindi una maschera.**

**Siccome il personaggio non ha alcuna possibilità di mutare la propria maschera si verifica la disintegrazione fisica e spirituale dei personaggi che si può riassumere nella teoria della triplicità esistenziale:**

- 1. come il personaggio vede sè stesso;**
- 2. come il personaggio è visto dagli altri;**
- 3. come il personaggio crede di essere visto dagli altri.**

### **Essere o apparire?**

- ☉ PRIMA ESSERE?
- ☉ PRIMA APPARIRE?
- ☉ SOLO ESSERE?
- ☉ SOLO APPARIRE?

Quale opzione si sceglie? –Da questo dipenderà un prosieguo personale-collettivo...

- ☉ Se si sceglie di "essere prima" si farà una certa vita con uno stile personale molto avversato dalla massa sociale perché si considererà la priorità di essere.
- ☉ Se si sceglie di "apparire prima" si farà una certa vita con uno stile personale molto applaudito dalla massa sociale perché essa considera la priorità dell'apparire.
- ☉ Se si sceglie di "essere soltanto" si farà una certa vita con uno stile personale molto distaccato oltre che avverso socialmente perché la massa sociale non sopporta gli esclusivisti, i diversi dichiarati e fattovi.
- ☉ Se si sceglie di "apparire soltanto" si farà una certa vita con uno stile personale distaccato-integrato perché la società gradisce sì gli eccessi, ma solo per burlarli e, dunque, alla fine abbandona i rappresentanti dell'eccesso.

Essere o apparire, dunque, è un postulato che ciascuno deve e risolvere perché da questi due valori deriverà l'intera esistenza soggettiva.

**Il tema principale è il rapporto tra finzione e realtà, nella vita quotidiana e/o nei rapporti interpersonali, nel "teatrino" della politica, nei rapporti di potere e col potere dello Stato, e delle altre organizzazioni che concorrono, nel bene e nel male a determinare un "ordine sociale", quello nel quale siamo immersi dalla nostra nascita, come nell'aria che respiriamo.**

Il cinema gioca su questo tema sempre e comunque, è il suo metodo fondamentale, non ne può fare a meno.

Spesso il significato profondo di questo tema centrale non si riesce a spiegare completamente perché ha bisogno di esempi concreti che non sempre è possibile svelare: resta un velo di mistero che copre il significato delle parole e nasconde il significante in un mare di simboli e oggetti ininfluenti all'interpretazione.

L'immagine del mondo che viene proiettata nel nostro subconscio è artificiale e immobile, la sua fissità è come il buio totale con la sensazione di luce (l'immagine fissa è la luce che non c'è): l'immagine fissa non è vera luce e ci confonde facendoci credere di essere consapevoli mentre il nostro stato è di totale inconsapevolezza.

Dal momento della nostra nascita, troviamo un mondo preesistente: i genitori e i parenti, i parenti dei parenti, gli amici e gli amici degli amici.

**I modi di vita, l'educazione, il linguaggio e gran parte delle acquisizioni culturali dei nostri primi anni di vita sono e saranno influenzati pesantemente da un enorme insieme di vincoli preesistenti alla nostra stessa esistenza e prima o poi li criticheremo aspramente qualunque essi siano.**

Tutto ciò che scopriamo allontanandoci dalla nostra casa sarà caratterizzato dall'essere preesistente a noi, le convenzioni sociali, la morale e la religione saranno altamente condizionanti (dipendenti dal luogo di nascita e dal tempo in cui saremo costretti ad agire) e vincoleranno pesantemente l'interazione con i nostri simili.

Inoltre, le regole delle istituzioni dominanti ci condizioneranno per tutta la vita a partire dalla nostra venuta al mondo: tutta questa grande mole di informazioni, relazioni e significati è preesistente e prevalentemente sopravvivrà alla nostra morte.

**La grande complessità delle strutture con le quali abbiamo a che fare condiziona pesantemente le nostre esistenze, limita quello che chiamiamo "libero arbitrio", finché ci accorgiamo che non c'è, nelle nostre vite, se non "a sprazzi" qua e là.**

La Legge sociale non ammette scorciatoie e pone continuamente nuovi ostacoli che non possono essere aggirati ma devono essere affrontati se condivisi nel contenuto e nel metodo, ma **più frequentemente si è vittime inconsapevoli del giudizio: il potere spesso nasconde una tirannide nei metodi e nei contenuti!**

Le porte della Legge sociale sono i diversi gradi di approvazione del comportamento di un individuo nella comunità di nascita, attraverso un giudizio senza giudice e senza tribunale (quindi occulto, non visibile per chi non vede oltre le apparenze, ma fatto dagli uomini) che dovrà stabilire l'appartenenza o meno dell'individuo alla comunità, basando il giudizio sulla adesione alla morale condivisa, sulla valutazione dell'adeguatezza del comportamento verso la comunità e sulla valutazione della qualità delle vere aspirazioni dell'individuo.

Le porte della Legge sociale rappresentano la Storia e la Tradizione di un popolo: **la non adesione porta all'esclusione, sua metafora "la morte", l'esclusione dalla Storia e dalla Tradizione di un popolo.**

Accettiamo facilmente una cosa come "realtà", forse perché intuiamo che niente è reale. (Jorge Luis Borges)

**E allora, nella nostra mente, speriamo di tornare a impossessarci dell'irrealtà infantile perché scopriamo che la realtà non ha più senso!**

Che vuol dire "reale"? Dammi una definizione di "reale". Se ti riferisci a quello che percepiamo, a quello che possiamo odorare, toccare e vedere, quel reale sono semplici segnali elettrici interpretati dal cervello. Questo è il mondo che tu conosci.

No! Ciò che è razionale è reale e ciò che è reale è razionale.

*Credo di non aver confuso ancora mai la finzione con la realtà, anche se le ho mescolate in più di una circostanza come tutti quanti, non soltanto i romanzieri, non soltanto gli scrittori ma coloro che hanno raccontato qualcosa da quando è cominciato il nostro tempo conosciuto, e in questo tempo conosciuto nessuno ha fatto altro che raccontare e raccontare, o preparare e meditare il suo racconto, o ordirlo. (Javier Marías)*

Hai mai fatto un sogno tanto realistico da sembrarti vero?

E se da un sogno così non ti dovessi più svegliare?

- *Come potresti distinguere il mondo dei sogni da quello della realtà? (Matrix)*
- *Il cattivo umore è l'evadere dalla realtà; il buon umore è l'accettarla. (Malcolm Muggeridge)*
- *Il passato, è la sola realtà umana. Tutto ciò che è, è passato. (Anatole France)*
- *L'immaginazione è "la pazza di casa", m'insegnarono al liceo. La realtà è peggio, risposi: è la scema del villaggio. (Gesualdo Bufalino)*
- *L'insieme aveva l'essenza degli incubi, senza esserlo, però. La sensazione d'irrealtà era reale. Solo l'irrealtà è reale. Se no, le cose sembrerebbero molto reali, ma anche assurde. (Paco Ignacio Taibo II)*
- *La credenza che la realtà che ognuno vede sia l'unica realtà è la più pericolosa di tutte le illusioni. (Paul Watzlawick)*

La facoltà d'illuderci che la realtà d'oggi sia la sola vera, se da un canto ci sostiene, dall'altro ci precipita in un vuoto senza fine, perché la realtà d'oggi è destinata a scoprire l'illusione/delusione domani.

La realtà, a vederla bene, è dura, squallida, non sempre giusta: distrugge la purezza e il piacere dello slancio.

*La realtà è il cinque per cento della vita: allora, l'uomo deve sognare per salvarsi. (Walter Bonatti)*

La realtà e la finzione sono due facce intercambiabili della vita e della letteratura: ogni sguardo dello scrittore diventa visione, e viceversa; ogni visione diventa uno sguardo.

*In sostanza è la vita che si trasforma in sogno e il sogno che si trasforma in vita, così come avviene per la memoria. La realtà è così sfuggente ed effimera... (Gesualdo Bufalino)*

*La realtà è più strana della finzione. (NCIS - Unità anticrimine)*

La realtà è quella cosa che, anche se smetti di crederci, non svanisce. (Philip K. Dick)

La realtà, guardata fissamente, è insopportabile. (Clive Staples Lewis)

La realtà ha un "logos", una sua razionalità profonda, a differenza da quello che hanno detto Hume e molti dopo di lui, secondo i quali la realtà è così casuale e insensata che da essa non si può ricavare alcun imperativo etico. (Camillo Ruini)

Ma se il senso della realtà esiste, e nessuno può mettere in dubbio che la sua esistenza sia giustificata, allora ci dev'essere anche qualcosa che chiameremo senso della possibilità: chi lo possiede non dice "qui è accaduto questo o quello, accadrà, deve accadere"; ma immagina: "qui potrebbe, o dovrebbe accadere la tale o tal'altra cosa"; e se gli si dichiara che una cosa è com'è, egli pensa: "beh, probabilmente potrebbe anche esser diverso".

*Ognuno fluttua nelle proprie allucinazioni e fantasie... dimenticando la dura realtà. [...] Identificando la realtà con il lavoro, ci si può liberare dalla famiglia. Ma io lo so. La vera realtà non esiste... È tutta una illusione senza senso. (Welcome to the NHK)*

L'incapacità di stabilire un confine netto tra finzione e realtà è uno dei grandi mali del nostro tempo.

La retorica dei cattivi maestri, il ragionamento demente per cui uccideremmo perché abbiamo visto Al Pacino uccidere.

La questione della manipolazione, così diffusa e inquietante, è tanto evidente quanto misteriosa. Se è vero, come dice Luhmann, che il sospetto di manipolazione è il "peccato mortale" dei media, è anche vero che si tratta del tema che collega i media con la realtà, si interroga sui rapporti tra la rappresentazione e il mondo, sulla loro efficacia e sulle loro conseguenze.

Ma si tratta anche di una delle questioni più ambigue di tutta la riflessione sui media, che chiama in causa la stessa idea di realtà e i suoi effetti pratici – perché parlare di manipolazione ha senso solo se si presuppone che ci sia qualcosa da manipolare: una realtà in qualche modo indipendente che i media riportano in maniera più o meno fedele o più o meno distorta.

Come un'immagine allo specchio, una fotografia non è indipendente dalla realtà: non produce propri oggetti, ma consente di osservare degli oggetti che si suppone esistano davvero, e che la fotografia rende accessibili in un modo e in una prospettiva che altrimenti non sarebbero disponibili: proprio per questo, curiosamente, dal punto di vista dell'ottica le immagini che vediamo in uno specchio non sono immagini reali (come quelle di un disegno) ma vengono dette immagini virtuali, cioè immagini che in qualche misura non hanno una loro autonomia: non le si può ruotare, ingrandire, colorare – non ci si può fare niente, e per modificare l'immagine bisogna intervenire sull'oggetto; le immagini sono virtuali perché riproducono oggetti reali.

Dal punto di vista ottico, la cosa è dovuta al fatto che i raggi luminosi non passano per le immagini dello specchio, cioè non provengono da dietro la superficie, come sembra a chi guarda; e dietro lo specchio, di conseguenza, non si trova nemmeno l'oggetto corrispondente.

Dietro lo specchio non c'è niente di ciò che si vede, ma non perché gli oggetti in questione non esistano: ci sono davvero, altrimenti non li si potrebbe vedere – solo che sono davanti.

Lo specchio non illude né inganna sul mondo, ma solo sugli osservatori. L'illusione prodotta dagli specchi – quella che produce tutti i rompicapi che li rendono da sempre oggetti misteriosi e affascinanti - non riguarda l'esistenza degli oggetti ma la loro collocazione: sembra che essi si trovino dall'altra parte della superficie dello specchio, mentre in realtà si tratta degli stessi oggetti

che affiancano l'osservatore (compreso l'osservatore stesso), ma li si vede da una prospettiva differente.

Lo specchio non duplica gli oggetti, ma le prospettive di osservazione sugli oggetti (sui medesimi oggetti): l'osservatore ha la possibilità di vedere gli oggetti anche "da dietro", li può cioè osservare contemporaneamente da due punti di vista distinti.

Ma gli oggetti rimangono quelli che sono, il mondo rimane univoco e composto di cose "reali".

Ben diverso è il caso di un dipinto o di un disegno, cioè della rappresentazione della realtà tridimensionale su un piano bidimensionale – il problema della raffigurazione prospettica, di cui la fotografia può essere vista come l'evoluzione più perfetta, e in un certo senso l'esito ultimo. Qui il problema della realtà è del tutto differente – non riguarda la fedeltà al mondo ma il "realismo" della rappresentazione.

Nella lunga e articolata tradizione della prospettiva, e nella sua evoluzione dalle immagini egizie fino alla finestra albertiana, l'ambizione era quella di presentare un oggetto in modo così credibile che lo spettatore avesse l'impressione di guardare fuori dalla finestra – cioè la rappresentazione fosse così perfetta che non la si riuscisse a distinguere dalle immagini di oggetti realmente esistenti. Ma qual è la nozione di realtà che ci sta dietro? A che tipo di oggetti si rivolge la rappresentazione?

In questo sta la differenza rispetto allo specchio, e il motivo per cui le immagini di un dipinto in prospettiva non sono virtuali (come appunto quelle dello specchio) ma anche dal punto di vista dell'ottica si definiscono immagini reali – con cui si può lavorare, ingrandendole, modificandole, correggendole. Si tratta di rappresentazioni reali di un mondo che non esiste, e proprio per questo può essere costruito a piacere con gli strumenti della rappresentazione.

La raffigurazione realistica, come quella della prospettiva, non dipende più dalla presenza e dalle caratteristiche degli oggetti del mondo, ma costruisce un proprio mondo tanto realistico da produrre l'impressione che sia reale, anche perché si tratta di un mondo che ha proprie regole e propri criteri, e rivela una consistenza ben diversa dalla flessibilità della fantasia e dell'immaginazione.

I personaggi della finzione moderna sono stati inventati dall'autore e non fanno parte in nessun modo della realtà reale, ma proprio per questo vanno a popolare un mondo fittizio con le proprie regole e le proprie coordinate, in cui ciascuno di noi sa muoversi con sicurezza e competenza (e deve saperlo fare): sappiamo tutti che Renzo e Lucia non erano nobili e che Sherlock Holmes non era francese, anche se sappiamo benissimo che non esistono e non sono mai esistiti.

Le vicende narrate nei romanzi non sono vere ma non sono neanche menzogne, e costituiscono una "seconda realtà" che accompagna la nostra realtà reale di riferimento e ci consente di assumere la prospettiva di altri personaggi, vivendo in qualche misura la vita di altri e facendo delle esperienze che poi applichiamo anche nella nostra gestione della vita reale.

La funzione della finzione nella società moderna sta essenzialmente in questo intreccio tra ordini di realtà differenti, dove anche i mondi che non esistono hanno conseguenze reali tramite la loro capacità di incidere sulla nostra percezione e interpretazione dalla "realtà reale": ciascuno di noi si innamora, spera, progetta e ricorda in base tra l'altro ai modelli e alle categorie che ha sperimentato nella finzione.

Il problema della manipolazione, allora, si drammatizza e si neutralizza nello stesso tempo, specialmente se abbiamo a che fare con le fotografie, che hanno a che fare sia con la realtà che con la finzione.

Qual è il rapporto con il mondo di un'immagine fotografica, e che tipo di mondo ci presenta? Si tratta, come nel caso dello specchio, di immagini di oggetti reali, che ci presentano il mondo (l'unico mondo esistente) da una prospettiva differente?

Ma l'immagine allo specchio è un'immagine virtuale, riflesso di un mondo reale proprio perché non è reale essa stessa – non ha una sua consistenza, una propria materialità sui cui intervenire (e eventualmente manipolare).

#### Bibliografia

Damisch H., 1987, *L'origine de la perspective*, Flammarion, Paris (tr.it. *L'origine della prospettiva*, Guida, Napoli, 1992).

Esposito E., 2007, *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. (versione italiana *Probabilità improbabili. La realtà della finzione nella società moderna*, Meltemi, Roma, 2008).

Hudson W., 1960, "Pictorial Depth Perception in Sub-Cultural Groups in Africa", *The Journal of Social Psychology*, 60, pp.183-208  
N. Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, Westdeutscher, Opladen 1996 (trad. it. *La realtà dei mass media*, Franco Angeli, Milano 2000).  
Panofsky E., 1927, "Die Perspektive als symbolische Form", *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925*, Teubner, Leipzig-Berlin (tr.it. in *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1966)  
Salvemini F., 1990, *La visione e il suo doppio. La prospettiva tra arte e scienza*, Laterza, Roma-Bari

### **Realtà e finzione nell'arte contemporanea**

Il crescente rapporto tra realtà e finzione nel mondo d'oggi, o meglio la straordinaria capacità della finzione di apparire/diventare realtà, emerge con forza dalla produzione artistica del nuovo secolo. Da una società in cui le finzioni sorgevano dal mutamento fantasioso del reale, si è passati a una società in cui **è la realtà ad alimentarsi della finzione.**

Un caso di **ripercussione della finzione sulla realtà**, frutto di un prelievo dal mondo dell'immaginazione, ci viene offerto da Olivo Barbieri (n. 1954) nella seconda parte dell'esposizione TWIY – The World Is Yours (Museo di Capodimonte, Napoli, 2008). Ispirandosi a un articolo letto sulle pagine di «The guardian» (T. Kington, 'Scarface mansion' to become clinic, 9 luglio 2007), l'artista ha rielaborato due immagini fotografiche della villa del camorrista Walter Schiavone, costruita a Casal di Principe presso Napoli sul modello della dimora di Tony Montana, protagonista del film *Scarface* di Brian De Palma (1983), e confiscata dalle autorità nel 1998. Schiavone (fratello di Francesco, temuto boss del clan dei Casalesi) era un fan del personaggio interpretato da Al Pacino, e aveva commissionato la villa a un architetto locale dandogli una videocassetta del celebre film per costruire nella realtà quello che si vedeva nella finzione cinematografica. Barbieri compone il suo lavoro con le due fotografie che riproducono la villa in tutta la sua ambiguità: architettura inesistente divenuta reale, ricondotta nuovamente in una dimensione di finzione mediante il trattamento pittorico dell'immagine. Appare come se fosse pittura anche un video che riproduce gli ultimi tre minuti del film, dov'è possibile vedere la doppia scalinata della villa di Miami da cui Montana compie il suo tuffo di morte; nella fontana sottostante, sostenuta da un gruppo statuario, la scritta *the world is yours*. Una frase che per Barbieri è una riflessione sulla capacità della finzione d'impadronirsi del mondo, nonché il titolo del suo lavoro.

«Le finzioni del giorno sono dunque più ambigue che ambivalenti: esse non sono né menzogne né creazioni. Proprio per questo temibili, non si distinguono radicalmente né dalla verità né dalla realtà, ma intendono sostituirvisi» (Augé 2000; trad. it. 2001, p. 11). Barbieri lavora su questo tema dal 1999, e in modo sistematico dal 2004 con la serie intitolata *Site specific\_*. Sono opere fotografiche e film ottenuti sorvolando con l'elicottero metropoli reali come Roma, Las Vegas, Los Angeles, Shanghai, New York, restituite dall'obiettivo come se fossero plastici sovradimensionati. Queste immagini suggeriscono una sorta di Disneyland al contrario: se nel parco divertimenti si visita ciò che non esiste ma sembra vero, nelle opere di Barbieri la realtà dei luoghi è trasformata in finzione. Questo lavoro nasce concettualmente proprio in seguito al **clima d'inquietudine generatosi dopo l'11 settembre 2001**: all'indomani del tragico attentato alle Twin Towers di New York la dimensione del volo si è infatti caricata di valenze inquietanti, e proprio questo attacco, vissuto in modo così 'spettacolare', **ha dimostrato come la realtà possa addirittura superare la finzione cinematografica.**

L'artista sembra chiedersi continuamente quanta realtà si trovi nel nostro sistema di vita e quanto la nostra capacità di percezione sia in grado di comprendere ciò che ci circonda.