

## La realtà del mondo e il realismo della finzione

Elena Esposito

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[1], 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. Ma esiste questa realtà, e fino a che punto è indipendente dal modo in cui i media ne parlano o la rappresentano? È possibile una rappresentazione non manipolata, quando il medium incide inevitabilmente sulla realtà che rappresenta? Quando si può parlare di distorsione, e quando invece l'intervento dell'osservatore ci può ancora apparire una fedele “presentazione” delle cose?

Questi problemi piuttosto contorti diventano ancora più complessi quando si ha a che fare con la fotografia. Qui l'ambiguità della rappresentazione (tra realtà e costruzione) si esprime nella distinzione tra specchio e disegno, che la ha accompagnata fin dai suoi inizi e continua a caratterizzare il suo rapporto con la realtà – la fotografia condivide alcune caratteristiche di entrambi, e proprio per questo non si capisce bene che mondo ci presenta e come ci collochiamo rispetto ad esso.

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[2] - 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”[3].

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[4], 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 effetti la storia della prospettiva non presenta l'evoluzione del rapporto con la realtà e della sua rappresentazione, ma le trasformazioni dell'illusione. Man mano che gli strumenti disponibili diventano più complessi e tecnicizzati[5] diviene sempre più evidente che il dipinto non rappresenta qualcosa di realmente esistente: oggetti e persone concrete, ma anche divinità o entità morali o metafisiche, ritenute allora più reali degli oggetti che si possono effettivamente percepire. Più la tecnica è perfetta più la si può utilizzare per produrre degli oggetti propri, che non necessariamente corrispondono a qualcosa di esterno nel mondo o nel cosmo. L'immagine "realistica" della rappresentazione, soprattutto con la perfezione tecnica della prospettiva centrale, diventa via via più autonoma dalla realtà del mondo e tende a costruire una propria realtà di riferimento, in cui valgono proprie regole e propri riferimenti, e che non può essere compresa in relazione soltanto al mondo reale e ai suoi criteri. L'immagine è realistica perché ci presenta gli oggetti in modo tanto fedele che si può dimenticare il ruolo dell'osservatore (il pittore) e avere l'impressione di confrontarsi direttamente con la realtà – ma si tratta ora di una realtà che non esiste.

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. Luhmann parla di una "realtà fittizia" affiancata da qualche secolo alla "realtà reale" della nostra esperienza diretta – prodotta dell'inventiva di qualcuno, ma non per questo meno reale del mondo immediato che non viene attribuito a nessuno. Mentre le immagini virtuali dello specchio non moltiplicano il mondo, ma solo le prospettive di osservazione sul mondo, le immagini prospettiche "duplicano" la realtà con una o molte realtà fittizie distinte, creando la complicata ontologia plurale in cui noi ci muoviamo con disinvoltura e competenza da qualche secolo. Anche se si tratta di un mondo che non esiste, infatti, si parla di realtà perché non lo si può trattare come si vuole, ma bisogna attenersi a regole e riferimenti precisi e notevolmente rigidi, altrimenti l'impressione di realismo si dissolve del tutto. Bisogna innanzitutto accettare (cosa che noi facciamo automaticamente) l'idea per nulla scontata di assumere il punto di vista dell'autore della rappresentazione – perché è vero che la prospettiva raffigura fedelmente gli oggetti, ma solo per un osservatore collocato nel punto centrale della proiezione, al vertice della piramide visuale, mentre da tutte le altre prospettive appare distorta. Mentre l'immagine degli oggetti reali si "aggiusta" immediatamente ai nostri spostamenti, l'immagine prospettica rimane sempre fissa, e se noi ci spostiamo non corrisponde più all'idea albertiana di una finestra sul mondo: gli oggetti sono deformati e tutta la rappresentazione non è più affatto realistica. La prospettiva lineare, in questo caso, non corrisponde più a quella naturale - ma lo spettatore normalmente non ci bada e effettua spontaneamente gli interventi di correzione che mantengono l'impressione di realtà. Si pensi solo al fatto che normalmente non percepiamo come distorte le immagini comuni (come i cartelloni pubblicitari) quando le osserviamo da una posizione diversa dal centro di proiezione – cosa che invece facciamo costantemente e che produce immagini che, riferite alla postazione attuale dell'osservatore, sono tutt'altro che realistiche.

Ogni rappresentazione prospettica presenta in effetti un'inevitabile ambiguità teorica: corrisponde ad un numero infinito di possibili configurazioni di oggetti[6]. In prospettiva, ad esempio, un oggetto viene raffigurato più piccolo di un altro perché è più lontano, ma potrebbe anche trattarsi di un oggetto più piccolo alla stessa distanza; due linee convergenti vengono intese come linee parallele che si allontanano dall'osservatore, ma potrebbero semplicemente essere oblique, e così via. La rappresentazione prospettica è realistica solo perché noi tendiamo ad interpretare le immagini degli

oggetti non “as they appear”, ma piuttosto “as we know they are”[7]. La percezione corretta dell’immagine prospettica, quindi, non si basa semplicemente sul realismo della rappresentazione, che presupporrebbe che essa trasmetta agli occhi esattamente la stessa configurazione di raggi luminosi dell’oggetto reale. Richiede invece un pesante intervento attivo dello spettatore, legato in ultima istanza alla sua capacità di assumere una prospettiva di osservazione diversa dalla propria, appropriata per l’interpretazione dell’immagine con cui si confronta.

Ma perché ci comportiamo in questo modo? Con che tipo di realtà ci confrontiamo quando guardiamo una rappresentazione prospettica tecnicamente perfetta? Non certamente con la realtà reale, ma piuttosto con una delle realtà costruite da altri osservatori, di cui assumiamo il punto di vista e le categorie interpretative – guardiamo il mondo con gli occhi di un altro. Quello che noi osserviamo non è direttamente il mondo, ma il mondo così come lo ha visto un altro – e lo sappiamo così bene che aggiustiamo automaticamente la nostra percezione per tener conto di questa condizione.

L’intreccio tra realtà e finzione, in effetti, oltre che nella prospettiva si può cogliere in vari altri fenomeni che caratterizzano l’epoca moderna e che mostrano una nuova sensibilità per la presenza di diversi osservatori con le loro prospettive – la consapevolezza che Panofsky ha interpretato come “oggettivazione della soggettività”[8]. Uno dei casi più evidenti è il cosiddetto “romanzo borghese” che dal Settecento in poi narra le vicende assolutamente plausibili di gente normale, anziché (come le forme di narrazione precedenti) le avventure incredibili di personaggi eccezionali – eroi che combattono entità sovranaturali, santi che compiono prestazioni straordinarie, o casi come quello di Astolfo che va sulla luna. Il moderno *novel*, invece, parla di persone come il lettore e coloro che lui conosce: lavoratori, servette, commercianti o simili, al punto che ci si potrebbe chiedere (e ci si è chiesti) perché si dovrebbe dedicare del tempo e dell’emozione per partecipare a vicende analoghe a quelle che ci presenta la vita quotidiana, e per di più di personaggi che non solo non ci sono vicini, ma che non esistono nemmeno (e lo sappiamo benissimo)[9].

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[10] 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). La fotografia, invece, è a tutti gli effetti un’immagine reale, così come sono reali una finzione o una rappresentazione prospettica – di cui non a caso la fotografia costituisce la forma più perfetta. Una fotografia è la realizzazione impeccabile dei principi della prospettiva centrale. Ma la rappresentazione prospettica, come abbiamo visto, non presenta il mondo bensì la prospettiva dell’osservatore – non ci confronta con la realtà reale ma con la realtà fittizia inventata da qualcuno. E la fotografia? Che senso ha parlare di manipolazione, quando non si pretende di riprodurre il mondo?

Il problema della fotografia è complesso proprio perché intreccia il reale e il virtuale, il mondo e la

finzione – o forse ci presenta il mondo nei modi e nelle forme della finzione. Il realismo della rappresentazione non si misura allora nella fedeltà al reale – che non ci può mai essere, perché la fotografia, come ogni rappresentazione prospettica, è pesantemente convenzionale, e quindi per nulla neutrale rispetto al mondo[11]. Il realismo può stare invece nella capacità di presentare una realtà differente ma non arbitraria, e di contribuire in questo modo alla costruzione complessiva del reale in un mondo che non è fatto solo di oggetti, ma anche (e soprattutto) di osservatori che si osservano reciprocamente. Una fotografia lo mostra nel modo più evidente: è un oggetto reale, ma sta nello stesso tempo per l'osservazione del mondo da parte di un altro – cioè per la realtà dell'osservazione (o per la realtà della finzione). Una fotografia ha un doppio riferimento di realtà: al mondo e agli osservatori. Ma questa è ormai da qualche secolo la nostra realtà, fatta di oggetti, di osservatori, di osservazione degli osservatori e di osservazione di come gli osservatori vedono il mondo e i suoi oggetti. Questa è la realtà in cui viviamo, non meno rilevante e consistente dell'ambito limitato e quasi secondario di ciò che abbiamo visto in prima persona. Il problema della manipolazione deve partire da qui – da una realtà molteplice e articolata, intrisa di finzione e di osservazione, ma non per questo arbitraria e non per questo sottratta al controllo e alla critica.

[1] Luhmann 1996, p.63 ed.it. [2] Ad esempio l'inversione di destra e sinistra nell'immagine riflessa, senza però una corrispondente inversione di alto e basso: l'immagine si vede invertita, ma non si vede rovesciata. [3] “The mirror does not *represent* reality, it *presents* to us reality”: Pirenne 1970, p.11n. [4] Oggetto di infinite ricerche: cfr. solo Damisch 1987, Salvemini 1990. [5] Fino al momento in cui la padronanza della prospettiva non ha più nulla a che fare con il virtuosismo ma è solo padronanza di una tecnica: una procedura che si può seguire “anche senza pensare”. [6] A parte le notissime stampe di Esher, il riferimento classico a questo proposito è la dimostrazione della sedia di Ames: cfr. ad esempio Gombrich 1960, pp.248 ss. [7] Segall/Campbell/Herskovits 1966, p.95. [8] Panofsky 1927, p.65 ed it. [9] Cfr. più estesamente Esposito 2007. [10] Nel senso di Henrich/Iser 1983. [11] Lo mostrano ad esempio gli studi sulla percezione di fotografie e di immagini prospettiche da parte di soggetti non alfabetizzati, che non accettano affatto tutta una serie di tecniche di rappresentazione e non “riconoscono” gli oggetti raffigurati: Cfr. Hudson 1960. Herskovits 1959, p.56, riporta il caso di una donna africana che, di fronte ad un'immagine del proprio figlio, la ha rigirata più volte tra le mani cercando di attribuire un senso alle sfumature di grigio sul pezzo di carta, e ha percepito il soggetto solo dopo che le si sono fatti notare i singoli dettagli.

#### 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).  
E Gombrich.H., 1960 (19693), *Art and Illusion*, Princeton University Press, Princeton (N.J.).  
Herskovits M.J., 1959, “Art and Value”, in Redfield R./Herskovits M.J./Ekholm G.F., *Aspects of Primitive Art*, The Museum of Primitive Art, New York, pp.42-97.  
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)  
Pirenne M.H., 1970, *Optics, Painting and Photography*, Cambridge U.P., Cambridge.  
Salvemini F., 1990, *La visione e il suo doppio. La prospettiva tra arte e scienza*, Laterza, Roma-Bari  
Segall M.H./Campbell D.T./Herskovits M.J., 1966, *The Influence of Culture on Visual Perception*, Bobbs-Merrill, Indianapolis-New York.

From:

[http://www.strozzina.org/manipulatingreality/i\\_catalogo\\_ee.php](http://www.strozzina.org/manipulatingreality/i_catalogo_ee.php)