

**Paola Bozzi**  
**Naturalmente artificiale.**  
**Natura e cultura a volo d'uccello**

Vi que não há Natureza,  
 Que Natureza não existe,  
 Que há montes, vales, planícies,  
 Que há árvores, flores, ervas,  
 Que há rios e pedras,  
 Mas que não há um todo a que isso pertença,  
 Que um conjunto real e verdadeiro  
 É uma doença das nossas ideias.  
 A Natureza é partes sem um todo  
 Isto é talvez o tal mistério de que falam.

Fernando Pessoa  
 Poemas de Alberto Caiero

È ormai dalla seconda metà del XX secolo che l'autenticità trova largo e promettente impiego come evento semantico cangiante ed auratico. Per Alessandro Ferrara (1998) è la chiave del progetto della modernità; Charles Taylor (1992), prima ancora di Vito Mancuso (2009), plaude all'autenticità come forza morale capace di superare l'appiattimento culturale del presente, come forma di vita non più soggetta alle angustie contemporanee; e Theodor W. Adorno (1970) vi ravvisa il tratto caratteristico della modernità estetica. Evidentemente c'è da tempo – almeno in Europa e nel Nord America – un desiderio ampiamente diffuso a livello sociale e culturale di immediatezza, di originarietà, di veridicità e, non da ultimo, di verità. L'ubiquità del concetto non si deve solo ad un uso variegato e molteplice, ma alla sua capacità di collegare tra loro spesso in modo non facilmente decodificabile elementi empirici, interpretativi e normativi. È un paradosso, che deve essere 'deparadossizzato' in maniera sempre diversa e nuova, senza preliminari regole metodologiche. La grande carriera del concetto si fonda sul fatto che il singolo nel suo ruolo di soggetto, di essere umano in generale e di membro di comunità o organizzazioni in particolare non trova più un ubi consistam, "un punto d'appoggio" da cui affrontare le pretese nella modernità e tornare a "muovere la terra e il cielo". L'idea di autenticità è così espressione e allo stesso tempo sintomo di una crisi, dunque un'idea di crisi che coglie la crisi, è essa stessa in crisi, pur essendo nel contempo la "parola magica" (Adorno 1961: 128) che rende la crisi almeno in parte invisibile.

Quando l'illuminista Jean-Jacques Rousseau nel suo *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) e in *Émile ou De l'éducation* (1762) si batteva per il ritorno alla natura,

credeva che tutto fosse per natura buono e solo nelle mani dell'uomo, con il progresso delle scienze e delle arti, si corrompesse e degenerasse. Per il filosofo ginevrino l'autenticità della natura era contraria all'artificialità della cultura. Non è stato però certo il primo ad aver contrapposto il concetto alla cosiddetta civilizzazione moderna: già Seneca (*De brevitate vitae*, II) ed Agostino (*Confessiones*, IV, 2) si lamentavano dell'alienazione che nasce ogni giorno dalle pedanterie e delle grettezze dell'amministrazione pubblica della società. Il ritorno alla natura ha nel frattempo assunto il carattere di un vero e proprio imperativo categorico. Naturalezza non falsificata ed integrità naturale vengono oggi altamente stilizzate, fino ad attribuire loro un carattere quasi religioso: si pensi solo a certi fenomeni legati ad un diverso e più consapevole consumo (Strathern 1992: 173), all'importanza di una produzione industriale ed agricola attenta all'ecologia o al cibo biologico. L'idea di ciò che è originario, di ciò che è autentico ovvero di ciò che è artificiale è però cambiata molto e proprio grazie ai progressi della medicina, della scienza, della tecnica si sottrae ormai ad una definizione univoca. La natura come forza fondamentale è diventata oggetto di ricerca riservato ad un'élite; la natura del paesaggio è un ambiente globale; la chiave di lettura della natura dell'uomo, degli animali e delle piante risiede nei geni. Che significa allora natura in un mondo in cui l'uomo è intervenuto così tanto che non esiste più un pezzettino di terra in cui la sua presenza non è visibile o almeno tangibile? Che cosa può essere definito ancora come autentico se oggi possiamo modificare a piacimento l'individualità fisica e psicologica attraverso interventi chirurgici, psicofarmaci e tecnologia genetica? È vero poi che ci interessa solo la natura autentica (o quel che riteniamo sia tale)? Cosa significa soprattutto 'autentico' in relazione alla natura?

Nelle precise e dense miniature del volume *Vogelflüge* (Flusser 2000), che sono state pubblicate postume e che completano gli studi sulla percezione apparsi precedentemente nel 1993 col titolo *Dinge und Undinge*, Vilém Flusser descrive le sue esperienze con la natura "come testimone brasiliano di una realtà europea" (Flusser 2000: 130). Si interroga così in diversi modi e maniere sulla "differenza ontologica tra un'esperienza liberatrice e una opprimente" (Flusser 2000: 121) ovvero sulle categorie di autenticità ed artificialità nonché sul progetto culturale della natura. Il tema 'natura vs cultura' è in realtà una vecchia solfa, che si torna però volentieri ad intonare perché definisce la nostra modernità fin dagli inizi ed in maniera sempre nuova. Flusser va dunque alla ricerca del fondamento nascosto della cultura, delle sue categorie antropologiche (Finger 2009: 57). Chi siamo? Come progettiamo, ordiniamo ed elaboriamo i nostri mondi? Che limiti abbiamo? Quali spazi e quali mezzi ci sono dati? Domande e questioni che richiedono tutte una riflessione sui capisaldi, sulle forze alla base della nostra esistenza, costituita in senso culturale, e che l'autore affronta di volta in volta in poche pagine. Le vie, le valli, gli uccelli, la pioggia, il cedro nel parco, le mucche, l'erba, le dita, la luna, le montagne, la falsa primavera, i prati, le tempeste, i

miracoli, i boccioli, la nebbia: questi i titoli dei saggi, che hanno come argomento le cose concrete, la cui inesauribile ricchezza si offre al pensiero di Flusser e ne determina il moto: “Chi ha fatto propria l’abitudine di mettere tutto al centro della sua attenzione, di essere sollecitato alla riflessione da tutto, conosce la fascinazione che da tutto parte (tutto diventa un’avventura)” (Flusser 2000: 119). In effetti questi ‘tentativi’ filosofici dimostrano in maniera chiara ed affascinante come dall’“inventario” (Flusser 2000: 126) e dall’osservazione attenta ed acuta delle cose di ogni giorno, come dal lasciarsi sprofondare nella materialità della natura nasca una filosofia sorprendente: “Lo stile di ogni saggio è stato determinato dalla materia” (Flusser 2000: 119).

Flusser non è però un pensatore che dà voce a sistematiche rigorose e differenziazioni pignole: “non c’è una linea di confine. Non ci sono al mondo due fenomeni che possano essere separati da una linea. [...] Ogni pensiero sistematico è un pensiero sbagliato, ogni sistema una violenza. La realtà è confusa e proprio per questo è interessante. Ogni pensiero cartesiano che fonda l’ordine è fascista” (Flusser 1996: 97). I saggi di *Vogelflüge* presentano i rapporti che intercorrono tra ogni singola esperienza della natura e quelle che virtualmente potrebbero alternarsi ad essa, evitando la conclusione sistematica. Un paradigma non ha del resto, al contrario del sintagma, un inizio univoco; può cominciare in medias res in quanto si muove a livello semantico (dell’isotopia), dal quale viene costituito. Il saggio flusseriano preferisce coordinare gli elementi anziché subordinarli (Adorno 1958: 31-32) grazie ad un’ars combinatoria (Bense 1952: 34), che può essere intesa come apertura a concetti ed immagini grazie alla loro associazione; è espressione di un metodo sperimentale del pensiero e della scrittura che corrisponde all’essere essenzialmente utopico dell’uomo (ivi, 37); consiste nello sviluppare un discorso che evita sia l’identificazione con l’oggetto come pure il monologo e consente in ogni momento la verifica critica attraverso ciò che è altro e diverso.

Si tratta qui così, come già nel caso di Günther Anders (1996: 347), di “filosofia occasionale”: “I saggi sono nati in maniera occasionale, sono frutto del caso, che né spiega né ha bisogno di essere spiegato. Ha luogo ‘naturalmente’” (Flusser 2000: 119). Proprio per questo portano ad un nuovo modo di vedere la realtà naturale e quella prodotta dall’uomo: in essi il “mondo della vita viene a parlare” grazie alla distanza che il metodo fenomenologico rende possibile, poiché “richiede che si tenga sempre in maniera cosciente la distanza e non ci si vada ad impigliare nelle cose” (Flusser 1993b: 87). Il riferimento qui non è però a Hegel, ma a Husserl, in quanto la sua fenomenologia è “il modo di pensare che corrisponde alla nostra situazione presente” (ibid.). Consiste nello sganciarsi dal quotidiano, mettere l’abituale contesto mondano tra parentesi e vedere grazie a ciò le cose in una nuova, sorprendente luce, poiché lo sguardo (filosofico) deve liberarsi dei pregiudizi e di un sapere semidigerito.

Già nel gesto con cui inizia la cultura s'intravede per Flusser la possibilità di una prima epoché, che è “propria della specie uomo”, perché “noi – come tutti gli altri esseri viventi – non stiamo all'interno del mondo della vita (‘in-sistere’), ma ci tiriamo fuori da esso in maniera peculiare (‘e-sistere’)” (Flusser 1995: 295). L’“e-sistere” o, come traduce Flusser, il “tirar fuori” è sempre connesso ad atti relativi alla consapevolezza o coscienti. Il punto sta nel collegamento di questa negazione di ciò che è scontato da parte di un essere umano senza radici e senza fondo (bodenlos) alla base della cultura con il movimento dell'astrazione e della sospensione del giudizio, senza tuttavia arrivare a quella rigorosa scienza dei principi che Husserl auspicava (Wiesing 2010: 7-8). Pur ravvisando, come già altri prima di lui (Adorno 1977), nella conseguente mancanza di legami una forma di resistenza all'assimilazione, Flusser ne fa il presupposto della libertà e di un nuovo progetto esistenziale: il nomade diventa così un'utopia concreta onnipresente nel suo pensiero (Flusser 1992, 1994b, 1994c, 1995b). Alla condizione apolide corrisponde nell'opera flusseriana il viaggio attraverso l'immaginario e i suoi testi, la scelta consapevole di un'esistenza nella molteplicità, già conosciuta dall'autore a Praga, di lingue, identità ed idee multiple, con un approccio teorico che disprezza i confini tra le materie e che resta perciò ‘indisciplinato’, sia come metodo che come linguaggio (Finger 2009: 58). Nei suoi testi Flusser lascia così il terreno sicuro di una riflessione scientifica per far partecipare i suoi lettori del modo con cui si dispone all'esperienza delle cose: “Nel vedere le cose non posso distinguere tra cultura e natura, solo se imparo, che cosa sono le cose, posso farlo” (Flusser 2000: 33). Il pensiero si rivolge ai mezzi, alle pratiche e ai modelli che consentono di riconoscere le cose, di trattarle, di progettarle e produrle. Le prospettive alle quali viene dato spazio non consentono qui solo di mettere a fuoco le codificazioni culturali del materiale ‘natura’ per descriverne le gerarchie e le semantiche, ma richiamano anche concetti della tradizione storico-filosofica, come ad esempio l'idea che il materiale sia sempre sostanza per qualcosa che deve essere elaborato e si trova così nel mondo ad essere passivo. Flusser fa tesoro delle nuove possibilità dei media e della tecnica, che non hanno portato del resto ad una smaterializzazione, ma hanno aperto piuttosto un dibattito su una nuova idea di materia, sottolineando ancora una volta come il concetto non possa essere ridotto ad una mera concretezza, intesa nel senso di una logica della presenza (Haraway 1996: 376; Weber 2003; Weber et al. 2003).

Se lo sguardo problematizzante su una materialità apparentemente preesistente e a cui dare forma non è certo nuovo nell'ambito dell'arte, è solo grazie al poststrutturalismo che i parametri della discussione sono cambiati in maniera fondamentale, attraverso una loro revisione alla luce della teoria e della critica del linguaggio. Decostruzione ed analisi del discorso hanno interrogato ‘entità metafisiche’ come ‘senso’ e ‘significato’, ‘soggetto’ e ‘verità’ in modo basilare, spiegandole come effetti a posteriori della significazione, nei quali è iscritta da sempre una differenza irricupe-

rabile o che si sono dimostrati essere funzioni contingenti del discorso. È evidente allora che anche una categoria come quella della ‘materia’ sia riesaminata in tal senso. Flusser la intende sulla scia di queste rifocalizzazioni dell’opposizione dialettica ad un concetto di forma (Flusser 2000: 119) come evento performativo che rimanda, disturba o sposta le relazioni di referenza. La materialità è dunque il prodotto dei processi di materializzazione (Butler 1993: 11-12). L’interesse per la concretezza e la fisicità delle cose comporta allora non solo un’accresciuta attenzione per ciò di cui sono fatte ed una potenziale azione nei processi di significazione; esprime anche una preferenza filosofica e teorica per il mondo concreto, che abbandona il fantasma di un soggetto presunto superiore e tiene conto delle disposizioni culturali della produzione del sapere e del discorso: i saggi di *Vogelflüge* propongono interessanti configurazioni del mutato rapporto del soggetto con natura e cultura (Flusser 2000: 120) e delineano nella loro articolazione puramente paratattica un pensiero dialogico che consente di riconoscere alternative alla Teoria critica, osservandosi dall’alto di una prospettiva aerea, per continuare ad evolvere, a crescere nel confronto con altre posizioni. Al loro autore è del resto chiaro che i suoi stessi progetti – così come quelli degli altri – non sono né oggettivi né universalmente validi, ma rappresentano solo tentativi di avvicinarsi ad una realtà che ha molti significati ed è interpretabile. Natura e cultura sono concetti valoriali tipici della nostra società e che in essa sono nati: hanno in tale ambito la loro specifica collocazione storica ovvero culturale e devono essere considerati anche nella loro mutevolezza. Proprio per questo la riflessione flusseriana è per noi irrinunciabile.

Il testo iniziale “Wege” (“Vie”) occupa in tal senso una posizione preminente non solo come indicazione di un possibile percorso di lettura del volume, ma anche come segnalazione della direzione presa, della strada imboccata dall’autore e traccia concreta della scrittura. Flusser sostiene qui che è possibile distinguere due tipi di vie, “quelle preconcrete, presegnate, immaginate, coscienti e chiaramente programmate e le altre” e che una tale differenza può servire “ad approfondire il rapporto dialettico tra natura e cultura” (Flusser 2000: 11). Sottolinea come “la storia non è solo un processo di crescente artificiosità, ma anche un processo che torna indietro periodicamente alle sue fonti naturali, originarie.” (Flusser 2000: 11-12) La sua dettagliata argomentazione lo porta ad affermare che “le vie antinaturali non sono necessariamente frutto di un’arte più sviluppata” e che la cultura “non è necessariamente antinatura” (Flusser 2000: 14): “La distinzione delle due vie deve piuttosto dire che ci sono due tipi di cultura dei quali ognuna usa un’altra arte. Il primo tipo sarebbe il risultato dello sforzo di far avanzare la natura attraverso il lavoro e far risplendere sempre di più la sua essenza; l’arte sarebbe il metodo con il cui aiuto l’essenza viene svelata. Il Passo del Forno e Carnac sarebbero opere di una tale cultura. Il secondo tipo sarebbe effettivamente il prodotto dei tentativi di fare della natura il campo dei progetti umani, per far risplendere sempre di più l’essenza dello spirito dell’uomo e l’arte sarebbe il metodo con cui que-

sta essenza viene svelata. La Transamazonica e l'Asse Monumentale sarebbero opere di questo tipo di cultura" (ibid.). Flusser è ovviamente ben consapevole del fatto che una tale schematizzazione semplifichi molto, poiché non si trovano mai questi due tipi di cultura ed arte allo stato puro, dunque essi in concreto sono una mescolanza o sintesi di entrambi, cosa che rende problematica una differenza ontologica tra culture come pure una dialettica rigorosa di natura e cultura. Quasi tutto ciò con cui abbiamo a che fare ogni giorno si colloca tra gli estremi del puramente naturale e del puramente artificiale. Con ciò si ripropone l'annosa questione: dove finisce la natura 'autentica' e inizia quella 'non autentica'? L'autenticità e l'inautenticità giocano davvero un ruolo così determinante nella nostra valutazione di ciò che è naturale?

I saggi di *Vogelflüge* non rispondono a questa domanda elaborando i principi di una filosofia della cultura sistematica, ma proponendo la forma culturale della natura come modello della forma naturale della cultura. Non danno con ciò risposte definitive; servono piuttosto a quella irrequietezza produttiva che né si conclude nel singolo atto di lettura né può essere bandita una volta per tutte, ma che nell'intreccio di allusioni e ambivalenze vuole essere più che studio, schizzo, intermezzo, perché Flusser sottopone le sue esperienze una dopo l'altra ad attente verifiche grazie alle quali finisce "in varia maniera a negare la posizione di 'natura'" (Flusser 2000: 121-122). Scrive a tal proposito nell'ultimo testo del volume: "Così ho cercato ad esempio in 'Pioggia' di negare la natura con la cultura come un 'progetto manipolato'. In 'Cedro' di negare la natura, il naturale attraverso il suo contrario, attraverso ciò che è 'estraneo', portato dentro dall'esterno. In 'Mucche' ho cercato di descrivere ciò che è originario, spontaneo della natura come contrario a ciò che è artificiale (tecnica, arte). In 'Erba' ho cercato di contrapporre l'erba come oggetto ad un soggetto che nega l'oggetto. In 'Dita' ho inteso la natura come 'salute' e l'ho confutata attraverso il suo contrario, attraverso l'oppressione, la manipolazione o l'apparato. In 'Luna' ho presentato la natura come tardo e romantico risultato della cultura. Nel saggio 'Montagne' ho cercato di elaborare concetti che si contrappongono alla storia e alla società. In 'Uccelli' ho cercato di vedere la natura come un'unità alla quale ho contrapposto un codice che consente la lettura del suo significato. In 'Valli' la natura è stata presentata come il teatro in cui si svolge il dramma dell'umanità; in 'Prati' è diventata il testimone del lavoro umano. In 'La falsa primavera' ho contrapposto il concetto greco della natura (physis) alla scienza naturale. In 'Miracoli' ho fatto la stessa cosa con il concetto giudeocristiano (creazione) in opposizione alla scienza naturale. In 'Venti' ho cercato di rielaborare il contrasto tra la 'ierofania' e il 'comandamento trascendente' della natura. In 'Boccioli' ho contrapposto il tragico all'assurdo in natura e in 'Nebbia' la mistificazione ideologica della natura all'autentico mistero di una natura che si vela e si svela" (ibid.).

Di saggio in saggio risulta evidente in maniera sempre nuova e diversa come la distinzione tra l'oggetto sperimentabile ed il soggetto della conoscenza sia diventata ormai obsoleta in quanto

“ideale impossibile e forse indesiderato”, laddove anche il progresso della scienza moderna – essendo l’uomo allo stesso tempo soggetto ed oggetto d’indagine – si scontra con un limite insuperabile (Flusser 2000: 125, 129): “Ancora più importante però della scoperta della insignificanza della parola ‘natura’ nel corso del saggio è stato quanto segue: nella misura in cui io ho applicato le coppie dialettiche ai fenomeni osservati, essi negavano una risposta. [...] I fenomeni mi davano risposte sorprendenti, confondevano le domande e spezzavano i miei pregiudizi in due. [...] Ciò che era previsto, falliva davanti alla concrezione delle cose. ‘Naturalmente’” (Flusser 2000: 123).

Flusser evita accuratamente i massimi sistemi e le grandi alternative che facilmente si delineano all’orizzonte quando la cultura viene schierata contro la natura. Adotta pertanto il punto di vista di un altro soggetto discorsivo che riflette sulle sue classificazioni, definizioni e sui suoi percorsi narrativi come costruzioni particolari e contingenti, che pensa insomma alla sua stessa attività discorsiva con autoironia; non presenta il suo discorso come identico alla realtà, ma come possibile intuizione; non riduce le contraddizioni alle sintesi; non rinuncia a conoscenza e argomentazione, ma è consapevole del suo linguaggio, che gli serve ad edificare solo una possibile architettura concettuale. Si muove così sulla linea di rottura tra realtà e finzione, sonda il mondo intermedio di politica ed estetica, finisce col dubitare della possibilità di riuscire ancora a distinguere ciò che è diventato, cresciuto senza azione estranea, ossia ciò che è dato (natura), da ciò che è codificato (cultura) – e si serve dell’uno e dell’altro. In altra sede distingue poi “ortonatura”, cioè la cultura come risultato della trasformazione di una natura data, e “paranatura”, cioè la natura come risultato della trasformazione di una cultura data (Flusser 1978).

Il mondo stesso, concepibile solo nella consapevolezza che ne abbiamo, si presenta oggi a noi come una questione di coscienza ampiamente liberata da ogni scoria ontologica. L’attenzione si è così spostata sull’immaginario, su come gli uomini si rappresentano le cose e la loro propria esistenza. Anche l’analisi flusseriana di natura e cultura diventa perciò indagine autoriflessiva della coscienza, i cui oggetti sono le costruzioni culturali dell’uomo e del mondo. L’idea che anche le categorie in questione, tradizionalmente pensate come coppie di opposti (natura e tecnica, natura e spirito, natura e cultura, natura e civiltà, natura e libertà, natura e storia), non siano altro che costruzioni culturali sembra essere del resto largamente condivisa: la realtà strutturata che noi sperimentiamo come natura, quella esteriore come quella nostra propria (biotica), verrebbe insomma prodotta in un processo semiotico. Questo modo di vedere è assai seducente e trova una giustificazione evidente, ma non cogente, nella molteplicità dei modelli del mondo e delle tassonomie. Ha certo sensibilizzato la ricerca all’onnipresenza del simbolico, al potere dei sistemi semiotici e dei discorsi o alla determinazione culturale delle categorie percettive, comportamentali e speculative nei momenti centrali dell’esistenza, ma presenta grossi limiti. Per poter decostruire interamente la realtà come mero costrutto occorre infatti eliminarla completamente (dalla scena

del mondo) – e allora finiremmo noi stessi con lo scomparire e saremmo pure invenzioni, proprio come il mondo – oppure si deve supporre che la realtà immagazzinata precedente alle percezioni, alla coscienza e alla cultura non ‘vede’ significato e non dà nessuna informazione strutturale che abbia effetto sull’acquisizione del mondo da un punto di vista sensuale, abituale e categoriale. Un altro limite di questo modo di vedere risiede nel fatto che rinuncia a ogni diritto ad una constatazione vincolante delle cose. Se si fa a meno di un punto qualsiasi di riferimento nel reale ovvero lo si neutralizza, si entra in una galleria degli specchi senza uscita e senza luce. Affinché lì non domini la tenebra, bisogna far ricorso all’illuminazione artificiale. Così si guarda negli specchi e si vede l’immaginario: una serie di riproduzioni di riproduzioni, distorte e rifratte, senza originale. Se le nostre costruzioni speculative si riferiscono solo a se stesse, allora esse si sottraggono anche ad ogni possibilità di un esame comparativo della loro validità.

Perdita di realtà, inaffidabilità, dispotismo della relatività rendono sensibile un dilemma che – ipoteticamente formulato – nasce dal fatto che il teorema gnoseologico della inaggrabilità della coscienza che conosce ha preso ormai la forma di un paradigma secondo il quale il mondo verrebbe strutturato prima di tutto attraverso la conoscenza della coscienza culturalmente determinata. Percezioni, consapevolezza, cognizioni e comportamento non possono però crearsi il mondo più o meno a piacimento e a propria disposizione, perché sono strettamente ed indissolubilmente legati agli organi di senso, alle disposizioni comportamentali ereditate, alle possibilità neurofisiologiche e cognitive della corteccia cerebrale, strumenti tutti selezionati ed affinati nel corso di un lungo e casuale processo evolutivo. Ciò significa che l’equipaggiamento ereditato biologicamente – quello degli uomini come pure degli altri esseri viventi – corrisponde alle qualità e alle richieste di ambienti strutturati in maniera complessa. La fondazione dell’esistenza nei termini della biologia dell’evoluzione costringe perciò ad un ribaltamento della prospettiva costruttivista e ad una considerazione della natura in genere non come mero epifenomeno della cultura e della coscienza, che a loro volta sono sì epifenomeni estremamente variabili, ma non arbitrariamente variabili.

Non possiamo certo più fidarci della naturalezza come un atteggiamento dell’uomo secondo il quale egli sarebbe vicino alla natura. Le riflessioni sulla poesia “ingenua” e “sentimentale”, espresse da Friedrich Schiller nel 1795, sono indubbiamente la variante più furba ed intellettuale del dibattito ‘natura vs cultura’. Esse dimostrano tuttavia che la natura diventa formulabile solo quando ne viene diagnosticata la ‘perdita’. Nei molti modi in cui si parla della natura non troviamo la natura stessa, ma le diverse forme in cui ci si intende parlandone. La natura e la biologia, i geni, possono esistere certo come determinanti dell’uomo, ma sembrano avere per noi una realtà unicamente nelle loro traduzioni culturali. La natura viene così ad essere l’espressione della distanza e della differenza che serve alla formazione dell’identità. Parlare della natura significa essere sempre altrove, in un altro medium, in una distanza ed estraneità, che non può essere superata



semplicemente in una parola, in un'immagine o in un numero. Questa è la situazione: dove se ne parla, la natura non c'è; la natura è nel linguaggio così assente che non si può nemmeno dire che è, che è una presenza. Malgrado ciò o proprio per questo la natura è inevitabilmente la compagna di gioco del pensiero, per quanto questo sia libero nei suoi contenuti, come ribadisce Flusser: “la parola ‘natura’ [è] profondamente radicata nella nostra lingua, nel nostro pensiero” (Flusser 2000: 123). L'autore di *Vogelflüge* non si chiede però che cos'è la natura, ma come essa viene vista, intesa, interpretata nei mondi della vita storica e contemporanea che caratterizzano l'orizzonte del nostro interrogarci. La domanda viene posta quasi in senso trascendentale, vale a dire: che cos'è la natura se noi ci rapportiamo così ad essa? È in questo esser-ci sempre proiettato avanti rispetto a sé, nell'essere ‘progetto’ che il pensiero realizza il suo essere, cioè la sua natura. La cultura è qui ciò che è stato coniato attraverso il ricordo di ciò che è stato pensato sulla natura nella storia – da essere viventi che hanno la parola (*zoon logon echon*) ovvero che nel logos e attraverso di esso determinano il loro posto nella natura, la quale serve, da quando è stata inserita nel canone delle immagini culturali, come metafora, come schema interpretativo culturale del nostro rapporto col mondo ovvero con noi stessi e può essere intesa in senso culturologico come storia di una relazione. Da sola però, come sostrato aprioristico, è difficile da pensare.

Flusser si vede in questo senso come “prodotto di due tradizioni contrapposte, che non giungono ad una sintesi soddisfacente: della tradizione della voce e di quella dell'immagine, della tradizione del comandamento e di quella dell'idea, del verbo e del sostantivo, della decisione esistenziale e della metafisica speculativa” (Flusser 2000: 95). Ritene inoltre di essere un illuminista, che cerca la chiarezza nel singolo fenomeno e non la validità generale di un pensiero che “esplora in profondità” (Flusser: 113). Le sue riflessioni, programmaticamente antimetafisiche, non si riferiscono a concetti astratti, istanze trascendenti o contenuti spirituali, perché l'interesse è rivolto piuttosto alla superficie, diffidando dell'ipotesi che al sotto di essa si nasconda un qualcosa d'altro: “Io mi sono deciso per la superficie contro la profondità, perché [...] dietro la nebbia non si nasconde niente di profondo e la nebbia è solo un'illusione che nasconde una superficie concreta, dietro la quale non si nasconde niente” (ibid.). Già nel punto di partenza del pensiero culturalantropologico di Flusser risiede però – prima di ogni decostruzione – la figura di una differenza, che ci porta fuori dall'indifferenziata immanenza a fondare la possibilità di una trascendenza (Marcelli 2007).

Critica della metafisica e pensiero postmetafisico non significano del resto in questo contesto molto più che critica di modelli di spiegazione del mondo diventati storici ovvero ideologici. Ciò che viene criticato rivendica il suo diritto sulla base del fatto che costringe alla critica (Flusser 2000: 112-118). La critica della metafisica resta dunque, anche nelle vesti di tentativi postmoderni di un suo superamento, parassitaria e debitrice nei confronti del suo oggetto, in quanto fa diven-

tare riflessivo il piano di interrogazione della metafisica nella critica che le rivolge. Poiché essa però non è solo necessaria, ma anche indispensabile, chi critica la metafisica si serve di una metafisica implicita. Da una parte ognuno di noi – come lo ha formulato Kant in maniera più contenutistica – pensa infatti pure “qualcosa della sua anima” (Kant 1983: 765), dall’altra la finitezza si sottrae alla sua determinazione: ha limiti “in direzione dell’infinito” (Flusser 2000: 113), che non può definire tutti da sé, il limite della coscienza (genitivus subiectivus e obiectivus) non le è però posto dall’esterno, in maniera oggettiva, ma appartiene al suo concetto e va pertanto interpretato.

Non esiste metafisica senza critica e non esiste critica senza metafisica: è questa la descrizione dell’efficacia e della realtà della nostra umana, finita prospettiva. La metafisica del nostro tempo può allora consistere nel fatto di non poter più essere vincolante e forse nel non volerlo nemmeno più essere. Anche quando però così fosse, la rilevanza della metafisica per il tempo odierno sta nella sua mancanza nel mondo della vita di fronte al nostro bisogno di essa; di un bisogno che si esprime nel nostro interesse per la metafisica – e cioè nel momento in cui solleviamo questioni metafisiche e cerchiamo anche di renderne conto, così come fa Flusser in *Vogelflüge*: “Sebbene io sappia che io non lo potrei amare, dovrei presupporlo come Dio Creatore. Ho bisogno di Dio affinché il mondo non svapori in forme vuote e trasparenti e nello stesso momento so che il ‘mondo non evaporato’ è solo un contesto apparente di lombrichi infilzati. Di più: io non solo ho bisogno di Dio, ma non riesco nemmeno a liberarmi di lui” (Flusser 2000: 104).

Nell’opera di Flusser non si trova insomma il puro costruttivismo teorico di sistema ovvero la dottrina profondamente radicata nell’antropologia della cultura secondo la quale noi uomini siamo stati generati come tabula rasa nel nostro mondo da sempre formato in senso culturale – ragion per cui tutto ciò che ci costituisce e ci distingue uno dall’altro sarebbe dovuto all’impronta della civiltà e alle nostre chance sociali in essa. È piuttosto la visibilità delle grandezze, della cultura accanto alla natura e alla trascendenza, che è andata persa. Oggi non abbiamo più un punto di vista a partire dal quale definirle e questo è il problema della nostra situazione nella “postistoria”: trovare in essa una qualche idea d’ordine e allo stesso tempo resistere alle tentazioni di un mondo platonico di pure idee razionali.

Superare i concetti di autenticità che sostengono le ideologie essenzialistiche è certamente necessario. Il fatto che i soggetti vivono nella coscienza di un bisogno di autenticità e nel contempo nella consapevolezza dell’impossibilità di soddisfarlo fa parte delle costanti del postmoderno. La piena coscienza di questa insuperabile differenza è la ragione dell’avvicinamento e fenomenologicamente distanziato e allo stesso tempo poetico di Flusser ai simulacri della sua stessa cultura – “naturalmente” (Flusser 2000: 119-130). In mezzo a tante battaglie ideologiche il neoilluminista ironico si vede coinvolto in una cultura la cui tragica comicità consiste nel fatto di fallire da secoli nel tentativo di ‘autentificarsi’. I tentativi altamente motivati, ma sempre inutili di creare

qualcosa di ‘autentico’ rendono magici i simboli e i segni vuoti nei quali si concretizzano gli sforzi di coloro che falliscono nell’impresa. Sono queste le vere testimonianze che dà di sé una cultura che non può far altro che lavorare costantemente al suo bisogno fondamentale di autenticità.

Si pone allora il problema del perno della critica flusseriana. Sarebbe semplice supporre che dietro ci sia solo il ritorno di ciò che è stato a fatica espulso – dunque dell’origine, dell’immediatezza, dell’autenticità, laddove sembra piuttosto che resti un ‘bisogno metafisico’ di immediatezza. C’è invece da chiedersi se la strategia con cui Kant modificò completamente i problemi della metafisica classica nel loro status metodico – facendone cioè delle questioni irrinunciabili (come bisogno della ragione), ma nel contempo senza risposta (come convinzione della ragione) – non possa essere applicato anche alla sensibilità postmoderna di Flusser. Se così fosse, non andrebbe annunciata la fine dell’autenticità, ma solo la fine di una certa idea di essa – sulla cui tomba se ne leva già una nuova.

La cultura odierna si sperimenta sì come mondo infinitamente differenziato e differenziantesi di segni autoreferenziali. Alla nuova certezza culturale dell’ubiquità di una negoziazione nei segni corrisponde però un nuovo atteggiamento nei confronti dei processi culturali della mediazione: gli individui si sforzano sempre meno di mettere i segni culturali in rapporto con la natura o la struttura che li costituisce; si tratta ormai solo di situarsi in rapporto alla ‘natura culturale dei segni’ – sia come produttori che come consumatori della cultura. Non è più importante trovare un’essenza, una collocazione al di là dei processi della mediazione culturale, dunque cercare l’accesso particolare a ciò che è immediato, non mediato o non mediabile. Si tratta piuttosto di trovare l’individualità dei processi della mediazione stessa, ciò che è proprio di ciò che è mediato come mediato nelle ideosincrasie di ciò che è genuinamente culturale: ciò che è proprio dei segni, specifico dei loro simulacri diventa il nuovo punto di riferimento della cultura. Il lavoro culturale degli individui consiste ora nell’entrare in rapporto con questa peculiarità, così da ricavarne una nuova inconfondibile esperienza, dunque di sviluppare forme di relazione coi segni che agiscano sia come fondazione del senso che in modo sovversivo. È questa forma di immediatezza postmoderna che si ritrova in *Vogelflüge*.

La natura serve, da quando è stata accolta nel canone dell’immaginario culturale, come metafora e schema interpretativo del nostro rapporto col mondo e con noi stessi. In questo senso gli studi fenomenologici di Flusser accettano l’affascinante sfida di un volo spiccato da un terreno incerto – come suggerisce già il titolo scelto per la traduzione tedesca. Il rapporto tra uccelli e persone è infinitamente multiforme: gli uccelli sono meraviglie della natura, metafore che si librano in aria, creature metafisiche, contraddizioni viventi, come tutto ciò che vive è pieno di contraddizioni. Per gli uomini del passato lo sguardo verso il cielo era come iniziare ingenuamente ad andare col pensiero oltre il mondo, ad elevarsi fino a vedere l’infinito. Non possiamo più certo

vedere il volo degli uccelli come facevano i nostri antenati. Vale però ancora la pena di assumerne il punto di vista e riflettere – questo ci ricorda Flusser. Perché si tratta di un mito che continua a vivere in noi (Flusser 2000: 27), dello slancio utopico grazie al quale torniamo sulle nostre idee, per andare oltre, seguire affascinati e pieni di nostalgia con lo sguardo gli uccelli che migrano, adottare la loro prospettiva e sentire così la dimensione liberatrice di un pensiero alato: “Questo è il mito del volo: libertà di percepire, di capire, di cogliere e cambiare” (Flusser 2000: 30).

Perché l’altezza consente lo sguardo d’insieme: tanto più in alto si sale, tanto meno ostacoli si frappongono allo sguardo; tanto più grande la distanza da terra, tanto più lontano l’orizzonte – e tanto più piccolo tutto: una percezione diversa, un vero ribaltamento della prospettiva. La veduta aerea stimola un pensiero olistico, poco importa in quali varianti, che riesce a vedere anche il sistema dei sistemi, gli schemi di livello superiore, nei quali le singole parti interagiscono, il vasto ambito di mutui rapporti prima nascosti all’osservazione umana. Ciò consente di invertire l’ordine della celebre undicesima tesi di Karl Marx su Feuerbach (1969: 5), perché chi interpreta il mondo in maniera diversa lo trasforma. In quanto depositari della cultura gli uomini sono narratori delle storie sulla natura che non vengono loro in mente a caso senza un’intenzione, ma che sono parte costituente e legittimante della cultura, della sua determinatezza e particolarità (Sosein). La vita di tutti i giorni, il mondo quotidiano, il nostro rapporto con la natura cambia dunque nel momento in cui viene interpretato in maniera diversa e quindi nuova – come nel caso del volume *Vogelflüge*, che cerca di decostruire criticamente la nascita e la vita delle interpretazioni che la cultura ha contribuito a fissare senza con ciò contestare la realtà. Che essa sia prodotto di costruzione non significa infatti che tutto ciò che ci circonda sia per questo meno reale; è però così possibile progettare nuove realtà, metterle in discussione e cambiare con ciò le società e gli orizzonti esistenziali: “dal soggetto al progetto”, come scrive Flusser (1994a). L’autore non si esprime dunque in favore di una precipitosa culturalizzazione. In *Vogelflüge* invita piuttosto a riflettere su come l’oggetto sia motivato – qui appunto dal gesto che lo descrive nella scrittura.

La cultura è la (seconda) natura dell’uomo e ha con ciò il compito di raccontarne in maniera nuova le possibili predisposizioni, di rimodellarle, strutturarle, rappresentarle o anche di coltivarle fino ad eliminarle. La contestazione di ogni biologismo è del resto essa stessa sicuramente un fatto culturale, che insiste sulla nostra varia e vasta umanità e sulla produzione discorsiva di ciò che gli uomini ritengono in se stesso immutabile. È qui che Flusser si inserisce, giocando sui confini tra natura e cultura anche sul piano del contenuto figurato e/o della sua trasformazione, spostandoli ad arte, servendosi cioè al meglio di quella confusione che la parola ‘natura’ di per sé produce (Flusser 2000: 123). Già Johann G. Herder constatava del resto nel suo scritto *Kritische Wälder* (1769) che nessuna parola dell’umano linguaggio ha più significati di ‘natura’ (Schipperges 1978: 237). Il significato abituale viene così costantemente tradotto da Flusser in un diverso con-

testo e cambiato, ribaltato nel corso di un volo pindarico del pensiero e in un gioco linguistico ‘acrobatico’, che mirano a sbalordire, spiazzare il lettore, laddove il volteggio della riflessione cerca la distinzione, la differenziazione e non il superamento dialettico. I saggi di Flusser parlano al lettore proprio attraverso questa sottile diversificazione e policromia in uno stile che è innanzi tutto poetico. Chi oggi si cimenta col volo lirico e si solleva a toni alati di linguaggio, ad accenti ispirati o anche soltanto enfatici rischia facilmente di scivolare nel kitsch. Nella nostra epoca, profondamente segnata dall’usurpazione visuale dell’evento (Bolz 1991: 104), tecnica e media determinano una percezione del mondo e delle cose che esclude la natura come “impatto esistenziale” (Flusser 2000: 120-121) così come la poesia. Laddove però la coscienza torna a sprofondare nelle cose e nei processi materiali, si afferma una nuova fenomenografia (Wiesing 2010: 6-9) esistenziale, che abbandona il contesto abituale nel quale è inserito il mondo e consente di intravedere aspetti nuovi, inattesi all’orizzonte (Flusser 2000: 121). Proprio questo succede all’autore dei saggi di *Vogelflüge* ed è anche quanto accade a chi li legge, al punto che improvvisamente inizia a collegare tra loro elementi che sembrano a prima vista non avere nulla in comune l’uno con l’altro. Il volume propone in tal senso un’estetica della produzione e della ricezione tipica della poesia, che nell’abituale ed abitudinario scopre ciò che è inaspettato, che assimila ciò che simile non è, nell’atto concreto della scrittura come della lettura. Il gesto poetico flusseriano, che non riproduce nessuna realtà, ma che la mette a nudo senza vergogna come inconfondibile esperienza, diventa così il segno seducente e stimolante di un’esposizione quasi erotica. C’è allora da chiedersi se la ricerca di tracce di esperienza, di curve emotive, di voli ad alta e bassa quota, ossia di ciò che in *Vogelflüge* si produce come posizionamento, come arrangiamento acrobatico di associazioni e pensieri, per poi dissolversi di nuovo nei suoi elementi costitutivi, ma durevole nel ricordo, sia davvero per l’autore come per il lettore solo un piacere secondario.

## Bibliografia

- Adorno, T. W. (1958). *Noten zur Literatur I*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.  
 Adorno, T. W. (1961). *Noten zur Literatur II*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.  
 Adorno, T. W. (1970). *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.  
 Adorno, T. W. (1977). *Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika*. In: Id., *Gesammelte Schriften* 10.2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 702-738.  
 Anders, G. (1996). *Ketzereien*, München: Beck.  
 Bolz, N. (1991). *Eine kurze Geschichte des Scheins*, München: Fink.  
 Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of Sex*, New York: Routledge.  
 Ferrara, A. (1998). *Reflective Authenticity: Rethinking the Project of Modernity*, London: Routledge.  
 Finger, A. (2009). *Kulturwissenschaftliche Kontexte: Entgrenztes Denken*. In: Guldin et al., *Vilém Flusser*, Paderborn: Fink, 57-72.  
 Flusser, V. (1978). *Orthonature / Paranature*, S.l.: Institut de Recherche Paranaturaliste.

- Flusser, V. (1992). *Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie*, Bensheim: Bollmann.
- Flusser, V. (1993a). *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, München: Hanser.
- Flusser, V. (1993b). *Nachgeschichte: eine korrigierte Geschichtsschreibung*. In: Id., *Schriften II*, Bensheim: Bollmann.
- Flusser, V. (1994a). *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*. In: Id., *Schriften III*, Bensheim: Bollmann.
- Flusser, V. (1994b). *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen. Für eine Phänomenologie der Unterentwicklung*, Mannheim: Bollmann.
- Flusser, V. (1994c). *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*, Bensheim: Bollmann.
- Flusser, V. (1995b). *Jude sein. Essays, Briefe, Fiktionen*, Mannheim: Bollmann.
- Flusser, V. (1995a). *Lob der Oberflächigkeit*. In: Id., *Schriften I*, Bensheim: Bollmann.
- Flusser, V. (1996). *Zwiesgespräche. Interviews 1967 – 1991*, Göttingen: European Photography.
- Flusser, V. (2000). *Vogelflüge. Essays zu Natur und Kultur*, München: Hanser.
- Haraway, D. (1996). *Anspruchsloser Zeuge@Zweites Jahrtausend. FrauMann© trifft OncoMouseTM. Leviathan und die vier Jots. Die Tatsachen verdrehen*. In: Scheich E. (a cura di). *Vermittelte Weiblichkeit: feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*, Hamburg: Hamburger Ed., p. 347-389.
- Kant, I. (1983). *Vorlesungen über Metaphysik*. In: *Kant's gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Abt. 4: *Vorlesungen*, Berlin: Reimer, Bd. 29, 1.2.
- Mancuso, V. (2009). *La vita autentica*, Milano: Cortina.
- Marcelli, M. (2007). *Flusser a metafizika / Flusser und Metaphysik*. In: *Flusser Studies*, n. 05, Novembre. Testo consultabile online al seguente indirizzo:  
<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/metaphysik.pdf>
- Marx, K. (1969). *Thesen über Feuerbach*. In: *Marx-Engels Werke*, Bd. 3, Berlin: Dietz Verl.
- Schipperges, H. (1978). *Natur*. In: Brunner et al., *Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd. 4, Stuttgart: Klett-Cotta, 215-244.
- Strathern, M. (1992): *After Nature. English Kinship in the Late Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Taylor, C. (1992). *The Ethics of Authenticity*, Cambridge: Harvard University Press.
- Weber, J. (2003). *Umkämpfte Bedeutungen. Naturkonzepte im Zeitalter der Technoscience*, Frankfurt a.M.: Campus.
- Weber, J. et al. (2003). *Turbulente Körper, soziale Maschinen. Feministische Studien zur Technowissenschaftsstruktur*, Opladen: Leske+Budrich.
- Wiesing, L. (2010): *Fotografieren als phänomenologische Tätigkeit. Zur Husserl-Rezeption bei Flusser*. In: *Flusser Studies*, n. 10, Novembre. Testo consultabile online al seguente indirizzo:  
<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/wiesing-fotografieren.pdf>