



La linea dell'orizzonte

Estetica, ecologia e massmedia

Giuliano Compagno

Se domandi a un dirigente Rai: pensi che la televisione sia un mezzo per sviluppare la sensibilità ecologica? quello ti mostrerà il palinsesto e risponderà: Eccome! Guarda qui!

Insomma non capirebbe. Un po' non è il momento adatto per capire alcunché, un po' è come mettersi dietro a Buttiglione per arrivare a Dio. Ora, uno come Buttiglione Dio lo prenderebbe per un orecchio e gli direbbe: vai a studiare che non sai niente! Invece, la Natura non ha molti argomenti, se stessa a parte, per nascondersi dalla telecamera. E così avviene la messa in onda di una decina di programmi a settimana che ci narrano delle incontaminate bellezze del globo, o ci danno delle "dritte" per star meglio del nostro vicino dopo che abbiamo imbiancato l'appartamento. Ma la relazione qual è? E in che modo, sempre a patto che ne rintracciassimo il senso, l'estetica filosofica può intromettersi?

Si può leggere con curiosità e con passione il verbo ecologico; ciò non esclude che, attraverso tale attività, non si aprano allo studioso dell'estetica orizzonti sin troppo ampî, dinanzi ai quali i paradigmi della filosofia si rivelino insufficienti. A meno che non si resti ad arare il proprio terreno speculativo, come sovente accade nelle occasioni ufficiali. Ad esempio, all'ultimo Congresso nazionale di Estetica - tenutosi a Pontignano nel maggio scorso per iniziativa di Grazia Marchianò - una sezione fu dedicata proprio a "Estetica ed ecologia". Tutti gli interventi dei relatori si rivelarono degni del massimo interesse, ma solo una minima parte di essi era dedicata ai rapporti tra l'estetica e il pensiero ecologi-

co. Nonostante lo stimolo di un'indagine *in nuce*, i più avevano indagato, peraltro con ricchezza di argomentazioni, talune nozioni attinenti al paesaggio o al giardino. Nobile posizione, certamente, ma un po' bizzarra. Era come se a un simposio su "Estetica e nuovi media", la maggioranza dei relatori si fosse dedicata a studi sulla lanterna magica o ad argomentazioni sulla riproducibilità tecnica. Che rapporto sussiste tra la filosofia della natura tradizionalmente intesa e l'estetica dell'ecologia? La questione appare tanto complessa quanto variabile risulta il pensiero ecologico in relazione alle nozioni originarie di paesaggio. In genere, infatti, si preferisce non far torto a nessuno riproponendo acriticamente le rivendicazioni del movimento ecologista, con particolare riferimento alle culture *hippy* e *babacool* tuttora attive in molte regioni della terra. Ciò assume un significato riduttivo, e avalla la falsa immagine del "verde" rompiscatole ma che, in fondo, non dà fastidio a nessuno, talmente quegli è eterogeneo rispetto al buon borghese illuminista pentito. Codesta è proprio una dimostrazione d'indifferenza estetica. In tale veste, l'ecologia come discorso polemico rimane sottintesa nell'angusto ritorno del pensiero estetico alle sue origini. E così, il contributo della filosofia della natura si svilupperebbe in una sorta di ragionare archeologico e utopistico. Natura come luogo d'altri tempi o come non-luogo del presente. Il che non tiene conto delle stesse mutazioni universali avvenute negli ultimi duecento anni.

La scoperta delle prime macchine industriali, l'applicazione di nuove tecniche di produzione, la moltiplicazione delle manifatture e la maggiore efficienza dei metodi di coltivazione e di crescita... tutte queste trasformazioni, operanti a partire dal XVIII secolo, "costituiscono i prodromi di un cambiamento radicale dei rapporti tra l'uomo e la natura."¹ È uno scienziato a parlare, non un figlio dei fiori, e l'ascoltarlo c'infastidisce. Il giudizio di François Ramade, infatti, è estetico per le sue secondarie conseguenze, ma gode di notevoli presupposti scientifici. L'ecosistema di cui fa implicita menzione concerne quel concetto di equilibrio organico che appare perturbato da almeno tre fattori: *modificazione della biocenosi, rottura del ciclo della materia, alterazione del flusso di energia*. Ciò detto, il filosofo è chiamato ad affrontare un paio di questioni di un certo rilievo: la prima, che la Natura come oggetto di esperienza determinata a priori (Kant) è cambiata in una pura astrazione; la seconda, che l'intelligenza umana, in

¹ F. Ramade, *Éléments d'écologie. Ecologie appliquée*, Paris, Ediscience international, 1995, pp. 23-4.

cammino verso l'autocoscienza spirituale (Schelling) è ormai invitata a pensare e a contemplare altro. Ben si vede che non si tratta dell'aggiornamento di due ideuzze qualsiasi, ma di un vero e proprio smantellamento concettuale. Certo, il rifugio ermeneutico è pur sempre abitabile, e l'emergenza filosofica può invogliarci alla rilettura in chiave anti-modernista della cosiddetta *deep ecology*, posizione attraverso la quale si può - come fa Luc Ferry - addebitare al pensiero ecologico un qualche *humus* di *heideggerismo pétainista*. Operazione culturalmente vergognosa nella sua insensatezza, che riesuma dagli scaffali dell'orrore tre successive legislazioni naziste (1933-35) per argomentare che tra la filosofia nazionalsocialista della natura e l'ecologia profonda vi sarebbe un nesso, dettato da "una medesima rappresentazione romantica e/o sentimentale dei rapporti con la natura e con la cultura, legata a una comune rivalorizzazione dello stato selvaggio contro la pretesa civilizzazione."² Ora, tra un'ermeneutica inattuale e la filosofia in-azione cui ci piacerebbe credere, vi è una piega decisiva, che prende forma dal pensiero scientifico post-newtoniano, in una "nuova" tela concettuale ben incorniciata dai contributi della fisica quantistica, della geofisiologia, dell'antropologia e della sapienza orientale. È in questi ambiti che si è riflettuto a sufficienza per connettere *presenza della Natura e sua comunicazione, energia e meditazione, salute dell'uomo e del pianeta*, e perché no? *immagine e teoria delle probabilità*. "Posso ammettere - diceva Niels Bohr - che una ragazza stia camminando sola per uno stretto sentiero in qualche punto delle Montagne Rocciose, che faccia un passo falso e cadendo nel precipizio riesca ad afferrare l'estremità di un minuscolo pino, salvandosi da inevitabile morte. Posso anche immaginare che proprio in quel momento un bel cow-boy stia cavalcando lungo lo stesso sentiero e, accortosi dell'incidente, leghi il suo laccio alla sella del cavallo e si cali nel precipizio per salvare la ragazza. Ma mi sembra estremamente improbabile che nello stesso momento un operatore sia presente e possa fissare in immagine questa scena emozionante."³

E il movimento filosofico occidentale? Eccezion fatta per qualche intelletto vagante, l'estetica si è concessa poche deviazioni: tra queste, una riflessione talvolta originale sull'immagine del

² L. Ferry, *Le nouvel ordre écologique. L'arbre, l'animal et l'homme*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1992, p. 150.

³ G. Gamow, *I trent'anni che sconvolsero la fisica. La storia della teoria dei Quanti*, tr. it., Bologna, Zanichelli, 1978, p. 62.

mondo filtrata dai nuovi media, seguendo i successivi sviluppi di una cultura catodica che dalla rappresentazione del “villaggio globale” (McLuhan) allo scenario virtuale del presente (De Kerckhove, Perniola), è passata attraverso la critica della “società dello spettacolo” (Debord, Vaneigem) e l’apologia della trasparenza (Baudrillard, Vattimo). Proprio il sociologo francese si è recentemente esposto a un giudizio che appare in linea con un certo catastrofismo epocale, intitolando un suo recente volume *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà*. Ogni pronunciamento - si sa - ha la sua data, e io credevo che la retorica della realtà speculare si fosse esaurita alla fine degli anni ‘70, quando Perniola scriveva che “i massmedia hanno finora generalmente rimosso il loro carattere di simulacro: giustificando se stessi come ‘specchio della realtà’ o dell’avvenire, dinanzi a un pubblico ancora profondamente imbevuto di nostalgie metafisiche, sono arrivati alle aberrazioni iperrealistiche e iperfuturistiche. Ma la loro pregevolezza non consiste nella soddisfazione di pretese metafisiche: anzi implica proprio l’abbandono di tali pretese. Essi non possono essere la rappresentazione della realtà o dell’avvenire, perché sono piuttosto condizioni dell’esperienza sociale presente e futura.”⁴ Esattamente su questo piano non si finirà mai di esaltare l’acume concettuale di McLuhan, che ebbe il merito di secolarizzare i media come condizione dell’esperienza. Teoria forte, per il suo paradosso spiazzante e atecnologico, che assoggetta al tempo storico qualsiasi pretesa risolutiva e millenaristica. Teoria nella quale s’inscrive lo stesso movimento della *deep ecology*, la cui tensione fu quella di affermare una visione olistica della realtà fenomenica: né verità né rappresentazione, né storia né utopia.

In tal senso, il commento al semplice dato varrebbe più di ogni sentenza. Esempio: nei 65 anni che intercorrono tra il 1960 e il 2035, l’uomo occidentale medio avrà assistito a tre ore e mezza giornaliera di trasmissioni televisive. Fanno in tutto 80.000 ore, ovvero dieci anni di vita. È il tempo largamente sufficiente per ottenere due lauree, per imparare tre lingue straniere, per compiere quattro giri del mondo a piedi, per leggere 800 libri e scrivere una decina. La televisione ha ucciso la vita. L’ha uccisa perché si è sostituita alla realtà? Niente affatto. Anche la letteratura, la pittura e il cinematografo si sono sostituiti alla realtà, a partire da Omero, dai graffiti di Lascaux, dai fratelli Lumière, ma

⁴ M. Perniola, *La società dei simulacri*, Bologna, Cappelli, 1980, p. 128.

la vita non l'hanno uccisa, perché la differenza sta nell'altro-dalla-Natura rispetto alla sua finzione, per cui dovremmo ritenere- profanando- che Socrate non abbia mai parlato di arte e sempre di televisione, il che- con il senno di poi- sottoscriverei. E comunque, tornando a noi, sono trascorsi quasi trent'anni dalla pubblicazione di *Through the vanishing Point*, forse il testo più significativo che McLuhan ci ha lasciato. In esso, lo studioso canadese analizza il tema della percezione sensoriale, non già a partire dai mezzi di comunicazione di massa, ma dalla stimolazione che la parola letteraria e le arti visive offrono al soggetto. Riprendendo un concetto di Adolf Hildebrand, l'indifferenza della Natura nei confronti della vita immaginativa costituirebbe lo iato insito nell'*aisthesis*. Sentimento di separatezza che, nel rimandare alla nozione di *sublime*, viene colmato dall'intervento delle arti, che offrono una straordinaria gamma di situazioni sensoriali per l'esercizio della percezione. Quel che va superata- sottolinea McLuhan- è l'unicità spaziale basata sulla vista. "Come ben sanno i pittori, lo spazio è creato o evocato da ogni genere di associazione tra colori, suoni e loro intervalli."⁵ Ora, il prescindere da una veduta sinottica, o meglio ancora da una *sinossi multimediale*, è un'attitudine che di per sé giustificherebbe quel requiem per il paesaggio da più parti suonato in salvezza della Natura imprigionata. Del resto, laddove la natura si mostra libera (almeno alla nostra immaginazione), lì non vi è arte e non vi è tecnologia. "Noi facciamo ogni cosa nel modo migliore possibile". Così risponderebbe un balinese alla domanda: come mai voi non usate il vocabolo *arte*? "Tuttavia- commenta ancora McLuhan- al pari dei balinesi, l'uomo elettronico si trova quasi nella condizione di trattare l'intero ambiente come opera d'arte. La nuova possibilità richiede la piena comprensione della funzione artistica nella società. Non sarà più possibile, semplicemente, aggiungere arte all'ambiente."⁶

McLuhan scrive questo brano alla fine degli anni '60: è in auge la "Land-Art". Ostile al grande mercato dell'arte e altrettanto sensibile alle emergenti tematiche ecologiche, questa neo-avanguardia materializza l'esortazione di cui sopra con operazioni estreme condotte sul paesaggio. Epperò gli artisti pretendono che lo spazio risalti in tutta la sua infinità, spesso preoccupandosi che l'opera venga rimossa a conclusione della *performance*; la

⁵ M. McLuhan, H. Parker, *Il punto di fuga*, tr. it., Milano, SugarCo, 1988, p. 22.

⁶ Ivi.

Natura torni qual era, preistorica e iperfutura. L'arte voleva soltanto illuminare uno spazio, ora toglie il disturbo. E non è un caso che a questo genere di interventi facciano da eco i trattati del saper vivere, tra economia, estetica e politica. A poca distanza tra loro vengono pubblicati *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* di Raoul Vaneigem, *The Image* di Daniel Boorstin e *Small is beautiful* di Ernst Schumacher. Tre opere che non soltanto interpretano il disagio giovanile, ma rivendicano un immaginario alternativo al sistema della comunicazione spettacolare. Per Vaneigem si tratta di rompere con quelle derive del pensiero che hanno ridotto la funzione delle avanguardie storiche a una forma di solipsismo magico; la via d'uscita è l'intermondo, là dove l'immaginazione s'impone come la scienza esatta delle soluzioni possibili; non già un mondo parallelo, ma una forza destinata a colmare "il fossato che separa l'interiorità dall'esteriorità. Una prassi condannata all'inazione."⁷ Quanto a Boorstin, quel che va a suo parere annientato è il potere derealizzante della televisione, smascherando quel meccanismo di pressione dei media attraverso il quale lo *pseudo-evento* si trasforma in racconto.⁸ Per Schumacher infine, il problema è quello di riscoprire una gestione della terra privilegiando l'uso di tecnologie intermedie.⁹ Cos'hanno in comune queste tre posizioni?

Vaneigem attaccava i media sul terreno politico: era un'idea cara al movimento situazionista, quella di annientare il plus-valore che il capitalismo destinava al consumatore in forma di spettacolo integrato; Boorstin considerava il sistema televisivo come architrave dell'immagine del mondo, radicalizzando le intuizioni di McLuhan; Schumacher era un economista, le cui teorie avevano una portata assai più ampia: l'intervento umano sui destini del mondo doveva svolgersi sul piano della comprensione scientifica piuttosto che sulla scala delle possibilità tecnologiche. A partire da questi contributi, il rapporto tra arte e televisione si sviluppò lungo due differenti percorsi: l'uno, concettuale, fu intrapreso dell'*estetica della comunicazione*, che offrì all'artista un campo di ricerca critica sul sistema dei media e sulle tecniche di manipolazione; l'altro, performativo, fu patrimonio della

⁷ R. Vaneigem, *Traité du savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 280-281.

⁸ D. Boorstin, *The Image*, New York, Atheneum, 25th. Anniversary Edition, 1987.

⁹ E. F. Schumacher, *Small is beautiful. A Study of Economics as if People Mattered*, London, Blond & Briggs Ltd., 1973.

videoarte, che rimise in discussione la funzione medesima della telecamera, di nuovo concepita come mero mezzo artistico, indipendentemente dallo stile e dalle tendenze che il suo utilizzo poneva in essere. Le realizzazioni dei *videomakers*- com'è noto si formalizzeranno in un doppio registro: da un lato, le opere narrate su banda, girate con attrezzature a bassa definizione; dall'altro, quel che più c'interessa, le video-installazioni, montate e smontate nei musei e nelle gallerie d'arte; qui, alla voluminosa presenza dell'apparecchio televisivo, fa da contrasto un'immagine molto spesso evocante un particolare *residuo* della natura.¹⁰ E nel contemplare una torre di *monitor* da cui scende acqua a effetto torrente, si coglie l'intenzionale relazione tra la materialità tecnologica e la formalità del paesaggio naturale. Ma con la crisi del circuito dei festival, tramonta la figura del *performer* indipendente; egli smette o quasi di produrre e d'installare opere (in) video; diventa il braccio tecnologico dei *network* pubblicitari. Vende immagini, finalmente. Nulla di male, se non per quella smarrita sua inclinazione originaria a far interagire l'umano con la tecnica, la sublime immagine della natura con la sublime potenza tecnologica. Tuttavia, nessuna soluzione di continuità arresta tale processo di relazione tra natura e arte.

Con il successivo passaggio ci si ritrova dinanzi a un altro bivio: il primo sentiero conduce all'immagine di sintesi; il secondo al documentarismo ecologico. A voler definire la ben nota realtà virtuale, meglio sarebbe evitare termini quali finzione o simulazione. Non è insomma un cartone animato. La sua specificità attiene alla manipolazione dei dati sensoriali che essa realizza. All'atto della fruizione infatti, il soggetto crede di trovarsi in un ambiente reale. In quel dato momento, egli vive lì, e non più qui. Toltosi il casco, levato lo sguardo dallo schermo, rientra nel suo particolare stato contingente. Eppure, in prospettiva, il progresso tecnologico promette qualcosa di più: e cioè che in un prossimo futuro gli ambienti virtuali si estendano ancor oltre nello spazio, con ciò modificando le immagini in tempo reale. Il risultato sarà quell'abolizione, divinata da Jean-Michel Frodon, di "un dispositivo fondamentale: quello della rottura tra spettacolo e spettatore, e con esso del gioco di riconoscimenti, di identificazioni e di discernimenti che l'accompagnano. Essi modificano anche il rap-

¹⁰ Sul concetto di residuo / scarto cfr. M. Serres nel suo *Le contrat naturel*, Paris, Bourin, 1990 e AA.VV., *Déchets d'oeuvre. La littérature et le déchet*, Angers, Ademe et La Poligraphie editeurs, 1992.

porto tra il soggetto creativo e la sua stessa creazione. In fin dei conti, l'immagine virtuale rimette in causa l'idea dell'alterità."¹¹ Rapporto che sarebbe alla base dell'umanismo e della democrazia. Ma è davvero misurabile la distanza tra realtà e virtualità? Oppure siamo immersi in una complessità che oltrepassa ontologicamente la nostra stessa coscienza?¹²

Ora, se la questione centrale fosse inerente all'autoreferenzialità del soggetto contemplante, il fenomeno della virtualità metterebbe in causa la medesima nozione di paesaggio. Essa si fonda anzitutto sul principio di unità. Annettendoci virtualmente a un paesaggio, l'immagine annienta la visione dell'insieme di cui noi rappresentiamo l'elemento omogeneo ed eterogeneo allo stesso tempo: il *medesimo* e l'*altro*. In due parole, riconoscersi estranei equivale a *riscoprirsi intimi*. E dove si realizzerebbe l'identità nell'alterità se non al cospetto delle manifestazioni della natura? Qui davvero il sublime kantiano ci viene in aiuto: nell'incommensurabile nostra presenza dinanzi all'elemento naturale che si scatena. Presenza che avvertiamo in un punto esatto. Quale? Come giustamente rileva Michel Corajoud, del paesaggio noi cogliamo l'*interregno*, che è poi lo spessore del mondo dove s'intersecano e coesistono gli elementi separati (tipico esempio è la *linea dell'orizzonte*). Non esistono in natura elementi fissi. Le cose danno luogo a un'emanazione che sempre supera i loro limiti contingenti. Ed è proprio in quell'emanazione che ci è dato discernere la realtà dalla virtualità. "La difficoltà attuale a comprendere il concetto di paesaggio è in rapporto con una liberazione progressiva e illusoria dalle contingenze territoriali. La terra non è più l'unico fondamento delle nostre necessità. Entrati nel teatro dei segni e delle immagini, non sappiamo più cogliere la consistenza del mondo."¹³ Nel compimento di questo processo d'identità, o al contrario nel totale rifiuto di partecipare all'immagine del mondo, in queste due prospettive ritroviamo le due principali linee di pensiero dell'estetica novecentesca: da un lato l'*Einführung*, concetto che Victor Basch ebbe il genio di sviluppare nel suo *simbolismo simpatetico*, il sentirsi pienamente

¹¹ J.-M. Frodon, in "Le Monde", 18 février 1993, pp. 28-29.

¹² A. Berque, *Les rayons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995, pp. 169-170.

¹³ M. Corajoud, *Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, in F. Dagognet (a cura di), *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1982.

¹⁴ V. Basch, *Essai d'Esthétique, de Philosophie et de Littérature*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1934.

nella sfera estetica;¹⁴ dall'altro la nozione di *Abstraktion*, a partire dalla quale si avvia un processo di estraniamento dal mondo, strappando l'oggetto dal suo contesto naturale, affrancandolo da tutto quanto in esso è dipendenza dalla vita.¹⁵

In apparenza, il documentarismo attesterebbe il trionfo dell'empatia sull'astrazione. Ma non è così ovvio. Che il documentario abbia ormai conquistato una larga fascia di mercato, che esso vanti nobili origini etno-antropologiche, ciò non basta ad attestarne la qualità empatica. Potremmo chiamare *bio-documentaria* tutta quella raccolta di materiali visivi che illustrino le condizioni della vita animale e vegetale sul nostro pianeta. Le singole specie vengono osservate e riprese nel loro *habitat* durante l'esercizio delle loro abitudini. Il commento che accompagna le immagini evoca sempre una sorta di narrazione affettiva dell'esistenza. La voce dell'uomo racconta di questa o quella famiglia animale con il rimpianto di chi se ne senta separato. Si tratta in tal caso di "comprendere il modo in cui le persone usano modelli visuali di espressione e di comunicazione per orientarsi e per rappresentare il loro rapporto con l'ambiente."¹⁶ Ne deriva un'azione filmica da cui si percepiscono tanto un aspetto fenomenologico quanto una connotazione oggettiva. Colui che ci parla è un osservatore scientifico, ma anche un rappresentante *in pectore* della biocenosi da lui stesso descritta. Va da sé che il suo sguardo sia duplice: l'uno coincide con il nostro, attraverso il quale definiamo una comune struttura del mondo; l'altro aderisce alla Natura, che a sua volta ci osserva dall'interno di una struttura auto-organizzantesi. Di primo acchito, non si vede la ragione per cui il giudizio del telespettatore possa essere negativo. L'universo documentato è pieno di buoni sentimenti ed è sempre arricchito di belle immagini. Eppure, sottolinea ancora Corajoud, "l'immagine televisiva economizza lo straripamento (*débordement*) delle cose, le trasmette con una certa approssimazione e contribuisce a trasformare la nostra percezione del paesaggio... Le immagini derealizzano il mondo e se ne appropriano progressivamente."¹⁷ Sarà che Corajoud preferisce farli i paesaggi (come il Parc de la Villeneuve e des Coudrays), piuttosto che guardarli alla televisione, ma il suo ragionamento contiene in sé una verità etimologica. Il significato del termine *ambiente* rimanda al latino *ambi-*

¹⁵ W. Worringer, *Astrazione e Empatia*, tr. it., Torino, Einaudi, 1975.

¹⁶ S. Worth - J. Adair, *Through Navajo Eyes*, Bloomington, Indiana University Press, 1972, p. 12.

¹⁷ M. Corajoud, cit., p. 49.

re (andare intorno), in tal senso evidenziando i caratteri di una relazione intensamente circolare. Quel che va colto è pertanto il *valore sistemico* dell'ambiente; dacché, la sua rappresentazione non si dà nel montaggio televisivo, ma nell'ambito di una relazione ininterrotta tra gli organismi. "Amico mio - narra il fisico Ludwig Boltzmann - tanta è la fretta! Ma liquidare completamente la traversata da Brema a New York con una semplice battuta, non me la sento. I grandi piroscafi sono le cose più meravigliose che abbia potuto costruire l'uomo. Il viaggio è ogni volta più affascinante. E il mare! magnifico e ruggente, sempre diverso ogni giorno e ogni giorno sempre più incantevole! Oggi bianco di spuma imperversa selvaggio: guarda laggiù quella nave! Sembra che le onde la ingoino! No! Ecco che riemerge la chiglia vittoriosa!"¹⁸

Perché liquidiamo la natura con una semplice battuta, o con un *frame* televisivo? Le anime belle ci dicono che i bio-documentari assolvono al loro compito di educare le generazioni all'ammirazione per la natura e al rispetto dell'ambiente. Che la loro funzione sarebbe pedagogica. Dobbiamo crederci? "Se lasciassimo che la televisione rinunci alla domanda sul senso della nostra vita collettiva, sarebbe l'idea stessa di democrazia a svuotarsi di ogni significato."¹⁹ Così parlò Christian Franchet d'Espèrey, per anni responsabile della documentaristica di "France 3". Così parlerebbe - senza conoscere - persino Enzo Siciliano, intellettuale ex-*iconoclasta*. Le ragioni di un'azienda vanno rispettate, ma l'umanità non è riunita in comitati di redazione, per fortuna: si pone l'identica questione da un altro punto di vista, quello di un ambiente degradato dove il peso dei media gioca da anni un ruolo fondamentale. La televisione è inquinante per almeno tre motivi: perché ci separa dall'esperienza del paesaggio; perché ci catechizza inutilmente nei confronti alle emergenze ecologiche; perché ci sottrae l'esperienza della partecipazione attraverso un'impressione di quell'esperienza. Che significato assume la bell'immagine in un contesto derealizzante come quello dello schermo televisivo? Non che la mediacrazia non abbia abbracciato per tempo la causa degli ambientalisti. Anzi, apparentemente le ha dato voce. Ma non è un caso che lo stato dell'ecosistema

¹⁸ L. Boltzmann, *Viaggio di un professore tedesco all'Eldorado*, tr. it., Como-Pavia, Ibis, 1993.

¹⁹ C. Franchet d'Espèrey, *Une année-lumière sur la Trois*, in "Le Journal des lettres et de l'audiovisuel, SGDL - SCAM Belgique, Bruxelles, printemps 1996, n. 22, pp. 12-18.

stema continui a peggiorare. È ben strano: il potere del mezzo televisivo sembra delegittimarsi soltanto sulla questione ecologica. I motivi di questo fallimento non sarebbero poi tanto oscuri, se pensassimo al trucco che soprasta a certe buone intenzioni. Ogni settimana, Rai e Mediaset programmano la loro cosmesi del mondo: e invitano gli spettatori in un *habitat* che è confinato in una riserva. A questa virtualizzazione del discorso naturale, si oppongono sparuti intellettuali “disorganici”;²⁰ tra questi, un originale studioso italiano vi ha dato il nome di *pornoecologia*; il termine è bruttissimo, ma rende l’idea, in ispecie “quando il ‘di là’ dei sistemi di rappresentazione della realtà pretende di diventare la realtà. Mainardi come esempio cita quello di una videocassetta in vendita negli Stati Uniti per chi voglia avere in casa un bambino senza averne i fastidi. Il bambino vi sorride, cresce di giorno in giorno, piange anche un poco, ma non vi bagna il letto e vi fa dormire di notte... La simulazione, il livello artificiale della realtà, può essere utile solo se non cancella l’evidenza di quel ‘qualcosa’ che è al di là delle nostre rappresentazioni della natura, il ‘dato’, fatto di limiti e altro da noi e dalle nostre intenzioni, che solo può garantirci il futuro. E guarda caso, noi abbiamo scoperto di essere molto più simili, ‘connaturati’ a quel dato che alle rappresentazioni di esso. Noi siamo mortali come lo è il mondo della natura, non siamo dentro allo schermo, ma, seppure di poco, ‘di qua’.”²¹

Di qua dello schermo vi è un’immagine del mondo che coincide con il corpo, con la sua autonomia, la sua sacralità. C’è il bene e il male, di cui la natura avverte l’annuncio ancor prima del loro avverarsi. Come in quella scena del film *Underground*, dove gli animali dello zoo di Belgrado lanciano al cielo i loro versi di orrore ancor prima che dal cielo cadano le bombe naziste. Prima dei radar, la natura vede l’orizzonte, dove l’origine e la fine della vita coincidono in una linea.

²⁰ Oltre a F. La Cecla, sotto citato, ricorderei il buon G. Perretta e il suo *Per una Ecosferosofia*, Perugia, Edizioni Where Communication, 1994; e A. Quattrocchi, *Dài... stacca la spina! Manifesto per la riscossa antitelevisiva*, Roma Erremme edizioni, 1996.

²¹ F. La Cecla, *Le tre ecologie più una: la pornoecologia*, Torino, Sonda, 1991, pp. 61-62.