



L'immagine come orizzonte del trauma. La sfida radicale di Baudrillard

di Massimo Canepa

ABSTRACT: L'intervento punta ad una ricostruzione, seppur parziale, del pensiero dell'ultimo Baudrillard e del rapporto tra la sua teoria dell'immagine e la dimensione traumatica a cui è a vario titolo legata. La prima parte analizza il trauma immaginario che lo costrinse ad una "revisione lacerante" del proprio pensiero tale da spingerlo a cambiare segno ad alcune sue costanti interpretative. La seconda parte definisce la dialettica duale e virale di immagine e ritorno-immagine come orizzonte del trauma originario che ancora persiste: la scena primitiva dell'assenza. La conclusione è un'ideale non-risposta al quesito baudrillardiano per eccellenza: fino a che punto il pensiero può rispondere ad un evento con un'analisi inaccettabile quanto l'evento stesso?

ABSTRACT: The intervention aims at a reconstruction, albeit partial, of the thought of the last Baudrillard and of the relationship between his theory of the image and the traumatic dimension to which is linked in various ways. The first part analyzes the imaginary trauma that forced him to a "lacerating revision" of his own thought that pushed him to change the sign of some of his interpretative constants. The second part defines the dual and viral dialectic of image and return-image as the horizon of the original trauma that persists: the primitive scene of absence. The conclusion is an ideal



non-answer to the Baudrillardian question par excellence: to what extent can thought respond to an event with an analysis that is as unacceptable as the event itself?

PAROLE CHIAVE: delitto originario; ritorno-immagine; viralità; sparizione; vuoto

KEY WORDS: original crime; image-return; virality; disappearance; emptiness

PARTE PRIMA

In un articolo del 2004, Baudrillard definì le immagini delle prigioni di Bagdad "un'umiliazione", che la potenza mondiale aveva inflitto a sé stessa, di gran lunga peggiore del *World Trade Center* perché "una parodia della violenza".

Il caso *Abu Ghraib* illustra al meglio la teoria baudrillardiana della "giustizia immanente *all'immagine*": "ciò che punta sull'esibizione perirà per causa sua. Volete il potere tramite l'immagine? Allora perirete per il ritorno di immagine che ve ne deriverà". L'America ha voluto rispondere all'umiliazione dell'11 settembre con un'umiliazione "peggiore della morte"? Così facendo ha condannato sé stessa (Baudrillard, "Pornografia" 74).

Da questa analisi prende le mosse Boris Groys, che legge nelle immagini di *Abu Ghraib* la risposta simbolica dell'Occidente alla sfida della morte sacrificale: al *potlatch* dei terroristi – disposti a mettere in gioco la propria vita "ma non la dignità" – l'Occidente oppone il *potlatch* dell'indegnità, della degradazione, un "tipo di auto-iconoclasmo, di lesione volontaria della propria immagine di essere umano, della propria dignità umana". Questo perché, sostiene Groys, la "sostituzione della perdita della vita con la perdita della dignità è il vero punto di partenza della cultura occidentale moderna. L'indegnità della vita pubblica in Occidente è un fenomeno unico nella storia" (Groys, "Corps" 271).

In sintesi: l'Occidente pretende di distinguersi da tutte le altre civiltà per il fatto che la dignità umana è protetta, ma in concreto ciò non significa nient'altro che la libertà di agire con la propria dignità come con qualsiasi altra merce. Questa libertà non esiste presso altre civiltà, poiché la dignità individuale è inscritta in ordini gerarchici complessi, di cui l'individuo non può disporre. E non disponendone, l'individuo non può nemmeno perderla, sacrificarla o servirsene per partecipare a un *potlatch*. Quando gli ordini simbolici restano intatti, non può stabilirsi nessun tipo di economia. Si dispone solo della propria vita, non del suo valore simbolico (271).

In Occidente, lo scambio simbolico non è il sacrificio della propria vita ma della propria immagine. La perdita di sé è infatti lo stato trasgressivo dell'ebbrezza, del desiderio sessuale, dell'estasi, che oltrepassa le frontiere della vergogna. In gioco è la verità del soggetto, la verità che "si dissimula dietro l'immagine convenzionale della dignità umana". *Abu Ghraib* rivela quindi questa verità: i corpi nudi dei prigionieri non



esprimono la sottrazione violenta della dignità, ma al contrario una “proposta allettante per il mondo musulmano nel suo insieme” affinché anche loro si spoglino, ci mostrino i corpi nudi, le ferite, dimentichino l’atteggiamento degno e praticino il sesso in pubblico: allora saranno finalmente come noi, liberi, e potremo divertirci tutti insieme (274).

Baudrillard parte da qui nella sua risposta a Groys: dall’abiezione, dalla pornografia, dalla “mascherata che incorona l’ignominia della guerra” – da quelle forme di parodia della violenza che testimoniano del destino storico della modernità: dall’iniziale avventura europea alla farsa che si ripete su scala mondiale. Questa “carnevalizzazione” passa per gli stadi storici dell’evangelizzazione, della colonizzazione, della decolonizzazione e della mondializzazione. Ma questa egemonia, questa impresa mondiale, si accompagna ad una reversione straordinaria, attraverso la quale finisce essa stessa minata, divorata, “cannibalizzata” da coloro che carnevalizza. Doppia forma – carnevalesca e cannibalica – che si ripercuote su scala mondiale grazie all’esportazione dei valori morali e dei principi di razionalità economica, di crescita, di performance e di spettacolo occidentali.

Nel riconoscere questa nuova forma della legge di reversibilità, però, Baudrillard va incontro ad uno scacco teorico importante, la cui misura è data dal cambio di segno di uno degli elementi centrali della sua speculazione – l’interpretazione del *Popolo degli specchi* di Borges.

Si riprenda la profonda parabola di Borges sul *Popolo degli specchi*, in cui i vinti, relegati dall’altro lato dello specchio, sono ridotti alla somiglianza, a non essere niente più che l’immagine-riflesso del loro vincitore... Ma, dice Borges, ecco che poco a poco cominciano ad assomigliargli sempre meno e, un giorno, infrangeranno lo specchio nell’altro senso e metteranno fine all’egemonia dell’Impero... se quindi si prende in considerazione ciò che accade al giorno d’oggi in questo confronto planetario, si vede che i popoli asserviti, lungi – dal fondo della loro schiavitù – dall’assomigliare sempre meno ai loro signori e dall’ottenere una vendetta liberatrice, si sono messi al contrario ad assomigliar loro sempre più, a mimare grottescamente il loro modello, esponendo i segni della loro servitù – ciò che è un altro modo di vendicarsi – come una strategia fatale, di cui non si saprebbe dire se è vittoriosa poiché è micidiale per entrambi (Baudrillard, “Carnaval” 14-15).

“Cannibalizzazione contro carnevalizzazione” – ecco il carattere paradossale dei valori universali: la cultura moderna occidentale, nella misura in cui esce dai propri confini in cerca dell’affermazione universale porta con sé la negazione della propria singolarità. Il riflusso di questo immenso movimento globale ha come conseguenza la decomposizione accelerata dell’universale: “la mondializzazione non è nient’altro che il teatro di questa decomposizione – di questa farsa conseguente alla storia” (16).

Il racconto di Borges, fino al confronto con Groys, ha rappresentato per Baudrillard un dispositivo ermeneutico fondamentale. Se ne potrebbero citare numerosi esempi, su tutti l’ultimo capitolo de *Il delitto perfetto*, intitolato appunto “La rivincita del popolo degli specchi”, da cui Baudrillard trae la conclusione che “la nostra immagine nello



specchio non è innocente. Dietro ogni riflesso, a ogni somiglianza, a ogni rappresentazione, si nasconde un nemico vinto. L'Altro vinto e condannato a essere il Medesimo. [...] Ogni rappresentazione è un'immagine servile, fantasma di un essere anticamente sovrano, ma la cui singolarità è stata annientata" (Baudrillard, *Delitto* 152-153).

Baudrillard rimane fedele al racconto borghese ancora nell'interpretazione dell'11 settembre, ma soprattutto ne *Il patto di lucidità*, in cui il racconto di Borges è la metafora dell'"idea [...] che dietro ogni immagine è scomparso qualcosa [...] siamo noi che scompaiono dietro le nostre immagini. [...] Non abbiamo più niente da nascondere in questa Realtà Integrale che ci circonda. È insieme il segno della nostra trasparenza ultima e della nostra oscenità" (Baudrillard, *Patto* 80).

È qui che Baudrillard accetta la sfida di Groys: di fronte alla potenza mondiale, i terroristi mettono in gioco la loro vita e la loro morte, mentre il nostro *potlatch* è quello dell'indegnità, dell'immodestia, dell'oscenità, dello svilimento, dell'abiezione:

La nostra verità è sempre dal lato dello svelamento [...] è la verità del represso, dell'esibizione, della confessione, della messa a nudo – niente è vero se non è desacralizzato, oggettivato, spogliato della sua aura, trascinato sul palco. Il nostro *potlatch* è quello dell'indifferenza [...] che lanciamo agli altri come una sfida: la sfida di avvilirsi a loro volta, di negare i propri valori, di mettersi a nudo, di confessarsi – in breve, di rispondere con uguale nichilismo al nostro (Baudrillard, "Carnaval" 29).

Noi proviamo a strappargli tutto ciò con la forza – dal "pudore nelle prigioni di *Abu Ghraib*" al "velo nelle scuole" – ma non è abbastanza per consolarci della nostra abiezione: devono farlo loro stessi, devono "sacrificarsi essi stessi sull'altare dell'oscenità, della trasparenza, della pornografia e della simulazione mondiale"; devono perdere le loro difese simboliche e intraprendere essi stessi "il cammino dell'ordine liberale, della democrazia integrale e dello spettacolare integrato".

Si può ricondurre questa carnevalizzazione universale che l'Occidente impone a prezzo della propria umiliazione, della propria mutilazione simbolica, a sfida contro sfida, *potlatch* contro *potlatch*? La questione dell'indifferenza e del disonore è uguale a quella della morte?

Baudrillard riconosce che bisogna "dare in qualche modo ragione a Boris Groys" che in fin dei conti nessuna forma, nemmeno quella della sfida della morte, del sacrificio estremo, può essere ritenuta superiore, né quindi la sfida terrorista superiore alla sfida occidentale inversa. Anzi, si può pensare che al più alto livello, al di sopra della contrapposizione, giochi una forma di reversibilità più globale, più radicale ancora, che fa sì che nessuna forma, nemmeno la più alta, scappi alla reversione. In altre parole: anche ciò che si può concepire di più estremo, di più sublime, sarà ripreso e oltrepassato da qualche altra forma – forse dal suo rovescio, o dalla sua caricatura (33-34).

Baudrillard concorda quindi con "l'ipotesi del doppio *potlatch*" di Groys:



considerare che una potenza mondiale, che è anche una forma di autodegradazione e degradazione universale, possa tuttavia costituire una potenza di sfida, di risposta alla sfida dell'altro mondo – vale a dire, in definitiva, una potenza simbolica, significa per me una revisione lacerante, una rivalutazione di ciò che ho sempre pensato (il cui orizzonte è sempre stato la rivolta e la vittoria finale del *Popolo degli Specchi*). Ma forse bisogna comprendere che anche la reversibilità come arma di seduzione di massa non sia l'arma assoluta, e che si trovi di fronte a qualcosa di irreversibile – in ciò che possiamo da ora in poi intravedere di peggio come prospettiva finale (34-35).

Qual è prospettiva finale, dunque? Il peggio che può ancora capitarci? Innanzitutto, non dobbiamo dimenticare che l'immagine non è innocente:

La violenza dell'immagine [...] consiste nel far sparire il Reale. Tutto deve essere visto, tutto deve essere visibile. L'immagine è il luogo per eccellenza di questa visibilità. Tutto il reale deve convertirsi in immagine, ma quasi sempre è a costo della sua scomparsa. [...] Farsi immagine è esporre tutta la propria vita quotidiana, tutte le sue disgrazie, tutti i suoi desideri, tutte le sue possibilità. È non mantenere nessun segreto (Baudrillard, "Violenza" 39-40).

Baudrillard delinea così una *genealogia della sparizione* (Baudrillard e Noailles, *Exilés*): dalla dominazione all'egemonia, il sistema si aggiorna e diventa "la versione integrale del reale e, al tempo stesso, il suo dissolvimento nel virtuale" (Baudrillard, "Gioco" 22) – il popolo di Borges passa dalla rassomiglianza forzata dello specchio all'obbedienza e alla giurisdizione virtuale totali dello schermo (Baudrillard e Noailles, *Exilés*).

Nella realtà integrale tutto funziona come in un circuito integrato. È l'orizzonte in cui l'immagine può finalmente vendicarsi. Attraverso la sua implosione – il ritorno-immagine – cortocircuita lo sguardo e riporta la morte al cuore del sistema. In questo senso, le immagini di *Abu Ghraib* sono l'esempio principe del "ritorno immagine come ritorno di fiamma di un potere che denuncia e sivilisce sé stesso": l'effetto sovversivo di quelle immagini non è dato né dall'informazione né dalla rappresentazione critica, bensì dall'effetto di shock di ritorno, di reversione, di parodia attraverso cui il sistema esegue un'elettrocuzione a proprio danno" (Baudrillard, "Violenza" 49-51).

Se l'immagine fa parte della realtà, è coinvolta nel divenire del mondo e nella metamorfosi delle apparenze, allora, di fronte all'impossibilità di un mondo senza ritorno d'immagine, come sfuggire "al nuovo integralismo, al nuovo fondamentalismo della realtà"?

Sogno un'immagine che sia la scrittura automatica della singolarità del mondo [...]. Non abbiamo forse la fantasia profonda, da sempre, di un mondo che funzioni senza di noi? La tentazione poetica di vedere il mondo in nostra assenza, esente da ogni volontà umana, troppo umana? (Baudrillard, *Perché* 33-35).

È questo il sogno di un "mondo così com'è – un mondo che non è, letteralmente parlando, che quello che è", e il cui linguaggio si impone "nella sua materialità, nella sua



letteralità, senza passare dal senso". E ciò suscita in noi lo stesso fascino che proviamo "per l'anagramma, per l'anamorfose, per la 'figura nascosta nel tappeto'" (28).

Il pensiero deve quindi imparare a cogliere questa immagine nascosta, deve essere etimologicamente "catastrofico", ovvero sia "agente provocatore" del capovolgimento dello stato di cose e non solo della prospettiva critica.

In questo senso, se è vero che Baudrillard ha "riattualizzato l'idea di una funzione simbolica della morte come 'sfida'" – gli attacchi alle *Twin Towers* – non è altrettanto vero che ha finito "per ricredersi qualche anno prima di morire" (De Conciliis 147). Al contrario, ha seguito con coerenza il fatale perfezionamento del crimine contro la realtà – quindi il dilatarsi dell'orizzonte della sfida, le cui coordinate sono date dalla regola fondamentale dell'antropologia, quella del dono e del contro-dono:

Se il mondo naturale ci è donato, si deve essere in grado di rispondergli. Se non si può rispondere, allora bisogna liquidare il mondo naturale. Il genere umano si è lanciato in un'impresa di questo genere, in particolare dalla modernità, attraverso un'astrazione sempre più grande, culminante in una struttura egemonica che ci libera totalmente dall'ordine naturale. [...] Questo delirio di sostituzione è la nostra forma di contro-dono, la nostra sfida. In questa ipotesi, tutto il nostro universo tecnico, fin nella sua dismisura, acquista un alto valore simbolico, di risposta a questo dono originale (al crimine originale) che è l'esistenza del mondo senza di noi, senza che noi siamo stati consultati. [...] Pertanto non serve più sognare un'alternativa critica o simbolica. Non resta che perseverare nella distruzione poiché è quella la nostra sfida, il nostro orgoglio, aver infranto la regola simbolica fondamentale e avere non soltanto immaginato ma realizzato fino al peggio (ma dov'è il peggio in questo caso?) un universo di fantascienza davvero inumano (Baudrillard, "Mal ventriloque" 92-95. Traduzione dell'autore).

L'impresa di distruzione/astrazione è riuscita così bene che oggi tutto è virtualmente dato, tutto è disponibile, cosicché ci troviamo nuovamente nell'impasse dell'origine, vale a dire di fronte a una realtà così evidente e irresistibile che ancora una volta non sappiamo come rispondere – se non con una domanda: perché non è già tutto scomparso?

L'immagine, in qualità di "analista selvaggio della realtà" (Baudrillard, "Violenza" 51), ci riporta al trauma originario, e cioè sul luogo del delitto perfetto.

Il passaggio dallo specchio allo schermo segna la fine della parabola della rappresentazione, la trasformazione del dominio in egemonia, ma anche e soprattutto la sparizione della realtà.

La Realtà Integrale, realtà perfetta "alla quale sacrificiamo ogni illusione", è una "realtà fantasma": come l'arto, è scomparsa "ma noi soffriamo esattamente come se esistesse ancora".

Come le immagini ci affascinano perché dietro di loro qualcosa è scomparso, così la realtà virtuale ci affascina perché dietro di essa "il mondo così com'è" è sparito. Infatti, se nell'immagine analogica "ha luogo una forma di sparizione, di distanza, di arresto del mondo", nell'immagine digitale o di sintesi "non c'è più il negativo, il 'differito'" perché



“nulla vi muore, nulla vi scompare” ma tutto si costruisce attraverso l’istruzione di un programma. Di conseguenza, Baudrillard si chiede: “Bisogna dunque salvare l’assenza, il vuoto, bisogna salvare questo nulla al cuore dell’immagine?” (Baudrillard, *Perché* 32).

Contro la realtà integrale, in cui la proliferazione del senso e la “sottomissione di tutte le immagini a uno stesso ‘genoma’” distruggono il “dominio dell’inviolabile” che ci protegge “dall’irradiazione letale, dalla volatilizzazione del nostro spazio simbolico” (a tutto vantaggio dell’estensione del dominio della farsa, della vergogna e del terrore), Baudrillard propone di lavorare all’estensione del dominio dell’inviolabile per “rinforzare la costellazione del segreto e la barriera impalpabile che ci serve da schermo contro l’inondazione dell’informazione, dell’interazione e dello scambio universale”. È il lavoro del pensiero radicale, che non cerca le cause sezionando un mondo/oggetto, e nemmeno si pone come pensiero critico e illuminato, ma definisce “un’altra forma d’intelligenza, che è quella del segreto” (Baudrillard, “Mal ventriloque” 77-78. Traduzione dell’autore).

Ma ritrovare il nulla al cuore dell’immagine e rinforzare la costellazione del segreto altro non significa che risvegliare la morte al cuore della potenza e rilanciare la sfida simbolica, ovvero sia “rendere il mondo quale ci è stato dato – inintelligibile – e, se possibile, un po’ più inintelligibile” (Baudrillard, *Delitto* 110). Ne offre un esempio la tanto contestata interpretazione dell’11 settembre, in cui Baudrillard sosteneva che scopo dell’attacco terroristico fosse provocare “un eccesso di realtà” tale da far crollare il sistema. In un colpo solo, tutta la violenza mobilitata dal potere gli si era ritorta contro perché gli attacchi erano insieme “lo specchio esorbitante della sua stessa violenza” ed “il modello di una violenza simbolica che gli è vietata, della sola violenza che non possa esercitare: quella della propria morte” (Baudrillard, *Spirito* 25).

L’attentato alle *Twin Towers* si rivela così il banco di prova della riflessione del pensatore francese, secondo cui “tutto quel che si può fare è rispondere a un evento con un altro evento, cioè con un’analisi eventualmente inaccettabile quanto l’evento stesso” (Baudrillard, *Power* 19). Mentre l’analisi critica “lavora a negoziare il suo oggetto nello scambio del senso e dell’interpretazione”, il pensiero radicale “tenta di strapparli a questa trattazione e di restituirlo allo scambio impossibile”. Non c’è spiegazione bensì duello tra evento e pensiero: “è il prezzo da pagare perché l’evento conservi la sua letteralità” (20).

In altri termini: il pensiero radicale sfida lo “sciopero degli eventi” della storia critica per affrontare quegli eventi assoluti il cui ritorno-immagine rivela il segreto della “complicità inconfessabile” tra “loro che l’hanno fatto” e “noi che l’abbiamo voluto”.

Dal trauma originale di un mondo già dato, che ci ha privati di ogni anteriorità, ai traumi del perpetrarsi del crimine contro la realtà, per concludere con un pensiero radicale che accetta la sfida e rilancia.

Tutto cominciò con un trauma – trauma come fonte di meraviglia e sgomento – e continua con ulteriori e inattesi traumi – meraviglia e sgomento come disvelamento del trauma.



“Traumazein!” – ecco come potremmo chiamare l’orizzonte di vertigine in cui ci troviamo. Un’espressione ubuesca, radicale, che non sarebbe dispiaciuta a Baudrillard.

PARTE SECONDA

Se nella prima parte non si è fatto riferimento al Covid-19 in quanto la stesura precede la pandemia, in questa seconda parte non vi si fa riferimento in quanto l’argomento è in un certo senso già implicito nel ragionamento baudrillardiano: riproporlo per un confronto avrebbe significato sottoporlo a verifica, quindi sottrarlo al duello (Baudrillard, *Parole* 79-80).

Tuttavia, ripercorrere anche sommariamente le condizioni di tale implicitezza, può aiutare non solo a definire meglio l’idea dell’immagine come orizzonte del trauma ma anche e soprattutto a dimostrare che tale orizzonte non è nichilisticamente chiuso.

Nel primo paragrafo de *La trasparenza del male*, Baudrillard scrive che se si dovesse caratterizzare lo stato attuale delle cose, lo si potrebbe definire come “quello del dopo orgia”, intendendo con quest’ultima “tutto il momento esplosivo della modernità, quello della liberazione in tutti i campi”: liberazione politica, sessuale, delle forze produttive e distruttive, della donna, del bambino, delle pulsioni inconsce, dell’arte. Abbiamo attraversato tutti i modelli di rappresentazione e di anti-rappresentazione. Abbiamo percorso tutti i sentieri della produzione e della sovrapproduzione virtuale di oggetti, segni, messaggi, ideologie, piaceri. A questo punto “ci ritroviamo collettivamente di fronte alla domanda cruciale: CHE FARE DOPO L’ORGIA?” (Baudrillard, *Trasparenza* 9). La risposta è quantomeno lapidaria:

È questo lo stato di simulazione, quello in cui possiamo solo rimettere in gioco tutti gli scenari perché hanno già avuto luogo – realmente o virtualmente. È quello dell’utopia realizzata, di tutte le utopie realizzate, in cui bisogna paradossalmente continuare a vivere come se realizzate non fossero. Ma poiché lo sono, e poiché non possiamo più mantenere la speranza di realizzarle, non ci resta altro da fare che iperrealizzarle in una simulazione indefinita. Viviamo nella riproduzione indefinita di ideali, di fantasmi, di immagini, di sogni che sono ormai dietro di noi e che dobbiamo tuttavia riprodurre in una sorta di indifferenza fatale (9-10).

Il nuovo stato di cose impone a Baudrillard l’aggiornamento della classificazione degli stadi del valore proposta all’epoca de *Lo scambio simbolico e la morte*. Dopo lo stadio naturale del valore d’uso, lo stadio mercantile del valore di scambio e lo stadio strutturale del valore-segno – che non si eliminano l’un l’altro ma si succedono e si sommano nel tempo – ecco giungere lo “stadio frattale o stadio virale o stadio irradiato del valore” nel quale non vi è più alcun riferimento ed il valore si irradia in tutte le direzioni per pura contiguità, cosicché “a questo stadio non c’è più equivalenza, né naturale né generale, non c’è più legge del valore in senso proprio, non resta altro che una specie di *epidemia del valore*” (11).



Lo schema frattale è quello della nostra cultura, in cui “le cose, i segni, le azioni [...] liberati dalla loro idea, dal loro concetto, dalla loro essenza, dal loro valore, dal loro riferimento, dalla loro origine e dal loro fine [...] entrano in un’autoproduzione all’infinito. Le cose continuano a funzionare mentre l’idea che le accompagnava è da tempo scomparsa” (12).

Di conseguenza, il nuovo ordine si presenta come un “disordine metastatico”, caratterizzato da una “demoltiplicazione per contiguità”, il cui risultato principale è la scomparsa della “possibilità della metafora” da tutti gli ambiti di discorso e da tutte le discipline “nella misura in cui esse perdono il loro carattere specifico ed entrano in un processo di confusione e di contagio, in un processo virale di indistinzione che è l’evento primo di tutti i nostri nuovi eventi”. Transpolitica, transestetica, transeconomia e transessualità sono i nuovi ambiti definiti da un “processo trasversale e universale dove nessun discorso potrebbe più essere la metafora dell’altro, giacché, perché ci sia metafora, occorre che ci siano dei campi differenziali e degli oggetti distinti [...] la contaminazione di tutte le discipline mette fine a questa possibilità”. Alla metafora si è così sostituita la “metonimia totale, virale per definizione” – ma Baudrillard precisa: “il tema virale *non* è una trasposizione dal campo biologico, poiché tutto, nello stesso tempo e allo stesso titolo, viene toccato dalla virulenza, dalla reazione a catena, dalla propagazione aleatoria e insensata, dalla metastasi” (14).

Nella società di fine XX secolo, come si ha a che fare con una violenza nuova, il terrorismo, così si ha a che fare con “nuove malattie che sono quelle di corpi superprotetti dal loro scudo artificiale, medico o informatico, vulnerabile quindi a tutti i virus, alle reazioni a catena più ‘perverse’ e più inattese. Una patologia che non rileva più dall’accidente o dall’anomia, ma dall’anomalia” (71).

Che all’epoca non ci fosse una soluzione politica al problema del terrorismo né una soluzione biologica al problema dell’Aids e del cancro viene ricondotto da Baudrillard al fatto che “si tratta di sintomi anomali venuti dal fondo del sistema stesso e capaci di contrattaccare con una virulenza reattiva” un sistema che si ritrova senza difese perché “la sua stessa integrazione provoca l’alterazione” (72):

La viralità è la patologia dei circuiti chiusi, dei circuiti integrati, della promiscuità e della reazione a catena. [...] Chi vive nello stesso, morirà dello stesso. L’assenza di alterità secerne quest’altra alterità inafferrabile, questa alterità assoluta che è il virus (74).

Sono già qui ben riconoscibili gli elementi che, passati nel tempo da una forma all’altra (Baudrillard, *Parole* 79), costituiscono la costellazione semantica dell’ultimo Baudrillard: egemonia, realtà integrale, ritorno immagine...

All’epoca, erano “l’Aids, il terrorismo, il crack, i virus elettronici” a mobilitare l’immaginazione collettiva; oggi sono il Covid, il terrorismo islamico, la Grande Recessione del 2007-2013, gli attacchi degli hackers – anch’essi frutto della logica del sistema, di cui rappresentano l’evento spettacolare: “tutti obbediscono allo stesso



protocollo di virulenza e irradiazione, il cui stesso potere sull'immaginazione è virale" (Baudrillard, *Trasparenza* 76-77).

Ancora ne *Il delitto perfetto*, Baudrillard scrive che "raggiungendo l'universale (i media, le reti, i mercati finanziari, i diritti dell'uomo), un sistema diventa automaticamente anomalo e secerne virulenze di ogni specie" (Baudrillard, *delitto* 151). La viralità è inscritta nel sistema¹ al punto da diventare lo schema di funzionamento delle sue linee di frattura interna: se il sistema può far fronte a qualsiasi antagonismo visibile, contro quello invisibile, interno, "a struttura virale – come se ogni apparato di dominio secerne il proprio antidispositivo, il proprio fermento di scomparsa" (Baudrillard, *spirito* 15-16), contro quello il sistema è impotente. Un'impotenza determinata proprio dal farsi strada di "qualcosa di più violento della violenza: la viralità, la virulenza" (Baudrillard, "Violenza" 39).

È la virulenza dell'informazione, delle immagini, dello spettacolare che si sovrappone alla violenza della realtà fino a soppiantarla: il già citato ritorno immagine è "il virus della nostra (post)modernità" (49), la cui proliferazione incontrollabile determina la reversione del sistema contro se stesso come nel caso di *Abu Ghraib* (51). La viralità è il fermento della scomparsa dell'apparato che la genera.

Di fronte all'incontrollabile "traffico di immagini" che riduce il mondo ad un insieme di forme ed eventi fantasma, torna la domanda – *che fare dopo l'orgia?* – che Baudrillard aveva già posto durante una conferenza del 1987, in cui affermava che la doppia pulsione dell'arte – di annientamento della realtà e di resistenza ad esso (Baudrillard, "vanishing point" 33) – non solo ne definisce l'essenziale iconoclastia ma la eleva a paradigma dei processi culturali in atto:

viviamo in un mondo di simulazione, cioè in un mondo in cui la più alta funzione del segno è di fare scomparire la realtà e di mascherare al tempo stesso questa sparizione. L'arte non fa altro. I media oggi non fanno altro. È per questo che sono votati allo stesso destino (34).

La conferenza però si chiude "su una nota piena di speranza", giacché Baudrillard rivela che la domanda di partenza è tratta da una storia essa stessa piena di speranza, in cui un uomo mormora all'orecchio di una donna durante un'orgia: "*What are you doing after the orgy?*" (34-35).

Nel successivo *La trasparenza del male*, il momento propizio, l'attimo che può far ben sperare per il dopo orgia, è sostituito da un'immagine – l'immagine del silenzio, la

¹ Contrariamente a quanto sostiene un importante interprete di Baudrillard, secondo cui per quest'ultimo "il virus non è altro che una delle tante incarnazioni del male, cioè di una dimensione dell'esistenza che gli esseri umani cercano da sempre di cancellare, ma che non potrà mai essere eliminata del tutto. [...] Perché il male è l'altro', ciò che si voleva totalmente espellere da sé [...] ma che inevitabilmente si ripresenta [...] come un crudele strumento di autodistruzione [...] e forse l'unica via di salvezza per gli esseri umani è quella dell'attenzione e della comprensione verso l'altro" (Codeluppi 97). Difficile conciliare quest'interpretazione moraleggiante con un pensiero radicale che auspica un "patto di lucidità" contro il "contratto morale".



cui comparsa rompe il circuito inesausto delle immagini, l'orgia mediatica la cui interruzione rivela che si tratta di "uno scenario forzato, una fiction ininterrotta che ci dispensa dal vuoto, dal vuoto dello schermo, ma anche dal vuoto del nostro schermo mentale". La speranza di Baudrillard è proprio questa:

L'immagine dell'uomo seduto che contempla, in un giorno di sciopero, lo schermo vuoto del suo televisore, potrà valere un giorno come una delle più belle immagini dell'antropologia del XX secolo (Baudrillard, *Trasparenza* 20).

Poco prima di morire, Baudrillard torna a chiedersi se la sparizione della realtà non possa essere concepita come l'oggetto di un desiderio specifico, il desiderio di non esserci più, ovvero se il desiderio di vedere se, oltre la fine, c'è ancora un accadimento del mondo: "un regno della pura apparenza, del mondo così com'è (e non del mondo reale che non è mai altro che quello della rappresentazione) e che può emergere solo dalla sparizione di tutti i valori aggiunti" (Baudrillard, *Perché* 15).

Per illustrare il processo di questa diversa strategia, Baudrillard fa ricorso all'arte che, cancellando la realtà a beneficio di un altro scenario e abolendo sé stessa nel corso del proprio esercizio, diventa "il paradigma di tutto ciò che sopravvive alla propria sparizione" (16). Poiché "niente si cancella semplicemente, di tutto quello che scompare restano tracce", il problema è ciò che resta.

Si può pensare negativamente che tutto ciò che scompare si infiltri nella nostra vita in dosi infinitesimali, spesso più pericolose dell'entità visibile che ci dominava; ed infatti "nella nostra epoca di tolleranza e trasparenza, i divieti, i controlli, le disuguaglianze spariscono a uno a uno, ma per meglio interiorizzarsi nella sfera mentale" (18).

Si può pensare positivamente che scompaiano violenza, minaccia, malattia e morte, ma "tutto ciò che viene represso, eliminato in questo modo, produce un'infiltrazione maligna, virale, nel corpo sociale e individuale" (20).

In entrambi i casi, si dà un'infiltrazione del negativo il cui risultato finale – fatale e virale – è la ventriloquacità del Male (Baudrillard, "Mal ventriloque" 60. Traduzione dell'autore). Pertanto, non potendo assegnare alla sparizione un fine piuttosto che un altro, non resta che restituirle il suo prestigio, la sua potenza, il suo impatto – vale a dire reinvestire la sparizione di una dimensione immanente, riconoscerla come dimensione vitale dell'esistenza: "tutto vive solo alimentandosi della propria sparizione, e se si vogliono interpretare le cose davvero con lucidità, bisogna farlo in funzione della loro sparizione" (Baudrillard, *Perché* 21). Di conseguenza, se "dietro ogni immagine, qualcosa è scomparso – ed è questo a donargli fascino", allora è lecito chiedersi se il culto tributato alla realtà non sia invece tributato alla sua sparizione. Ciò spiegherebbe il fascino esercitato "dalla fantasia di una realtà integrale, dall'alfa e l'omega di una programmazione digitale" in cui il mondo, il soggetto che lo abita e l'intero universo delle immagini sono sottoposti ad una medesima visione, la stessa della



globalizzazione, che vuole e ottiene la sottomissione di ogni cosa a uno stesso programma e di tutte le immagini a uno stesso genoma.

A questa “rivoluzione antropologica” che, decretando il passaggio “dall’analogico al digitale all’egemonico” non risparmia nessun ambito del reale né tantomeno “l’articolazione simbolica del linguaggio e del pensiero”, tanto che “presto non vi saranno più superfici sensibili di confronto, né sospensione del pensiero tra illusione e realtà, né vuoto, né silenzio, né contraddizione, ma solo un flusso continuo, un solo circuito integrato” (27) – ad essa Baudrillard oppone “un’altra rivoluzione antropologica esattamente antitetica”, che consiste nella riscoperta della “regola aurea, inviolabile, della dualità”, un “elemento fondamentale dell’essere umano” che non serve ricercare alle radici dell’antropologia perché “esso è ovunque”. La differenza è tra chi asseconda questa “dualità primale” e chi invece “cancella ogni considerazione duale e insolubile” – ma come è fatale che accada, ogni rimozione determina una nuova viralità. È questa l’intelligenza del Male. Di conseguenza, se “veniamo semplificati dalla manipolazione tecnica”, nel momento in cui “si arriva alla manipolazione digitale” cosa succede al Male, alla sua ventriloquacità?

quando essa diserta l’individuo, riconciliato con sé stesso e omogeneizzato grazie al digitale, quando ogni pensiero critico è scomparso, la radicalità passa nelle cose. La ventriloquacità del Male passa nella tecnica stessa. [...] I ruoli si invertono: è la macchina che deraglia, che viene meno e diventa perversa, diabolica, ventriloqua. La duplicità passa allegramente dall’altra parte.

Se l’ironia soggettiva scompare – e scompare nella serie digitale – allora l’ironia si fa oggettiva. O si fa silenzio.

In principio era il Verbo. Solo dopo è venuto il Silenzio.

La fine stessa è sparita (46-47).

L’immagine che riassume al meglio questo finale è ancora quella dell’uomo seduto che contempla lo schermo vuoto del suo televisore. Lo sciopero, il deragliamento è quello dell’intera tecnologia – così come viene raccontata da DeLillo nel recente *Il silenzio*.

Le opere di DeLillo non erano sconosciute a Baudrillard, che ne “Le Mal ventriloque” cita ampi brani di *Cosmopolis*. Uno è di particolare interesse:

Non stiamo assistendo tanto al fluire di informazioni quanto a un vero e proprio spettacolo, informazioni consacrate, ritualmente indecifrabili. I piccoli monitor che abbiamo in ufficio, in casa e in macchina suscitano una specie di idolatria qui, dove possono radunarsi folle meravigliate. [...] Non si ferma mai? Non rallenta? Certo che no. Perché dovrebbe? Fantastico (DeLillo, *Cosmopolis* 69-70).

Quei monitor tornano nell’ultimo lavoro dello scrittore americano: davanti ad essi si trovano tanto i passeggeri di un aereo quanto gli spettatori della finale del *Super Bowl*. Improvvisamente, però, la tecnologia smette di funzionare – attacco terroristico, virus



informatico, implosione del sistema, non si sa –, le folle scendono in strada meravigliate e impaurite da tutto quel silenzio e al lettore rimane, nell'ultima pagina, forse una delle più belle immagini dell'antropologia di inizio XXI secolo: un uomo che "sta seduto davanti al televisore con le mani intrecciate sulla nuca, i gomiti all'infuori. E poi fissa lo schermo nero" (DeLillo, *Silenzio* 103).

Ne *Il delitto perfetto*, nel tentativo di delineare la "scena primitiva dell'assenza", Baudrillard si chiede se "non dovremmo privilegiare, secondo una nuova fisica, al posto dell'attrazione del pieno verso il centro, l'attrazione del vuoto verso la periferia" (Baudrillard, *Delitto* 67). Ma questo è quanto stabilisce la Patafisica, la "scienza delle soluzioni immaginarie" (Jarry 31-33) che Baudrillard aveva sempre ben presente:

L'ironia patafisica prende di mira questa tracotanza degli esseri che si nutrono dell'illusione feroce della loro esistenza. Questa, infatti non è che una struttura gonfiabile, simile al ventre [*gidouille*] di Ubu, che si dilata nel vuoto e finisce per esplodere come i Palotini. Vi è dell'ironia in tutti i processi estremi, in tutti i processi d'involuzione, di cedimento, d'inflazione, di deflazione, di reversibilità. Ironia che sfrutta non la negazione, ma la positività vuota, la piattezza esponenziale, finché il processo si rovescia da sé e ritrova lo splendore del vuoto (Baudrillard, *Delitto* 75).²

Questo splendore è l'apparizione del mondo così com'è, prima dell'uomo e del suo crimine che, per la legge del dono e contro-dono, è la risposta al crimine originale, pre-esistente, e cioè "l'esistenza del mondo senza di noi, senza che noi siamo stati consultati".

Il vuoto è il trauma iniziale. Ma l'uomo, anziché riconoscerne lo splendore e lasciarsi sedurre, ha ceduto all'*horror vacui* e ha tentato di colmare quella realtà fino a farla scomparire:

Il delitto originario è rappresentato dalla seduzione. E i nostri tentativi per migliorare il mondo, per dargli un senso unilaterale [...] hanno senza dubbio come obiettivo quello di eliminare questo terreno pericoloso e malefico della seduzione (Baudrillard, *Parole* 30).

Lo schermo nero, vuoto, il silenzio – il nulla al cuore dell'immagine,³ la morte al cuore del sistema – tracce del trauma originale, del vuoto che risplende di forme seducenti.

"Bisogna che la sparizione resti viva" – ha scritto Baudrillard ("Vanishing point" 33). Bisogna che il trauma non smetta di sedurci e meravigliarci – potremmo glossare noi.

² Baudrillard riprende una formula usata anni prima – "Ubu, lo stato gassoso e caricaturale, l'intestino crasso e lo splendore del vuoto" (Baudrillard, "Patafisica" 105). Sul rapporto di Baudrillard con la Patafisica, si rimanda ai saggi di François Séguret citati in bibliografia.

³ Il già citato "nulla al cuore dell'immagine" è un'espressione che Baudrillard introduce negli scritti degli anni Ottanta, a proposito della pratica artistica di Warhol, per poi riprenderla, modularla e arricchirla in pressoché tutti gli scritti successivi. Meriterebbe una trattazione a parte.



Forse è questo il senso – e la viralità – delle immagini. O, che è lo stesso, la loro traumatica essenziale iconoclastia.

POST-SCRIPTUM SUL RAPPORTO TRA GROYS E BAUDRILLARD E SUL MODO DI INTENDERE LE CATEGORIE BAUDRILLARDIANE ALLA LUCE DELLA QUARTA ONDATA PANDEMICA

Per fare ulteriore chiarezza sul rapporto tra Groys e Baudrillard, al di là del confronto diretto sul *potlatch*, può essere utile partire da *Il sospetto. Per una fenomenologia dei media*. Per Groys il sospetto, in quanto residuo “anelito d’infinità”, è l’indecostruibile che alimenta l’ontologia dei media. Anche se il mediologo affermasse di aver scoperto il più perfetto di tutti i crimini: “il crimine senza criminale, il crimine del linguaggio, dei media, dei codici che minano alle basi e falsano i nostri messaggi”, questa stessa teoria sarebbe sospettata a sua volta di voler nascondere l’autentico criminale semplicemente rinnegandone l’esistenza (Groys, *Sospetto* 193). Difficile non cogliere il riferimento al Baudrillard de *Il delitto perfetto...* ma non è qui che si gioca la partita.

Nel più tardo *Post scriptum comunista*, Groys auspica un “dominio dei filosofi”, vale a dire l’estensione a tutta la società della capacità di “amministrare la metanoia”, intendendo con quest’ultima lo spostamento dell’attenzione dal messaggio al medium, ovvero sia all’“unità e contrapposizione delle contraddizioni” della realtà materiale (Groys, *Post* 165-190). Qui si misura la reale distanza tra i due autori: alla “verbalizzazione della società”, che punta a rendere trasparente la paradossalità del desiderio affinché gli uomini possano vivere in contraddizione con se stessi senza doverlo nascondere, Baudrillard risponde riaffermando la regola aurea, inviolabile, della dualità, che anima l’“uomo normale”, il quale dipende e al tempo stesso sfida il suo modello di riferimento – d’azione, progettuale, immaginario –, vale a dire fa tutto ciò che è necessario affinché il suo modello trionfi e tutto ciò che occorre affinché fallisca. Ad esso si oppone l’“anormale”, la cui condizione di vittima dell’assoggettamento alla ragione che lo certifica come “essere perfettamente normalizzato” (Baudrillard, *Perché* 44-45), lo avvicina agli uomini che Groys intende liberare “dall’oppressione del linguaggio logicamente e formalmente corretto” (Groys, *Post* 189).

Se per Groys bisogna rendere trasparente la paradossalità della realtà materiale, quindi tornare ad una critica marxista dell’ideologia per smascherare le teorie complottiste che riempiono lo spazio submediale della comunicazione contemporanea, per Baudrillard bisogna rinforzare la barriera del segreto per difenderci dall’inondazione dell’informazione, dell’interazione e dello scambio universale. Non si tratta di una posizione meramente difensiva, censoria o di rinnegamento, bensì della posizione da cui è possibile cogliere i segni di una viralità nuova, più violenta perché costituita da ritorni d’immagine plurimi e contraddittori. Lo scontro tra favorevoli e contrari al vaccino, le teorie complottiste su poteri forti, massoneria globale, *big reset*, insomma



quest'orgia mediatica che unisce infodemia a pandemia, in cui la contagiosità di certe *fake news* supera quella delle nuove varianti del virus – tutto ciò fa ritornare alla mente le immagini dei camion militari carichi delle bare di Bergamo, delle fosse comuni a New York, in Indonesia, Yemen e Brasile. Questa volta non si tratta più di trovare la morte al cuore del sistema, ma di portare il silenzio al centro dell'orgia, di zittire il traffico d'immagini, di spegnere lo schermo. Nell'occhio immobile del ciclone così raggiunto, il ritorno immagine proveniente dallo sfondo scuro è il riflesso di una nuova e ancor più inconfessabile complicità, il desiderio non verbalizzabile di un uomo *normale*: "l'Apocalisse è lì, in dosi omeopatiche, in ciascuno di noi" (Baudrillard, "Mal ventriloque" 97. Traduzione dell'autore).

BIBLIOGRAFIA

- Baudrillard, Jean. "Carnaval et cannibale ou Le jeu de l'antagonisme mondial." *Carnaval et cannibale*. Éditions de l'Herne, 2008, pp. 7-35.
- . *Il delitto perfetto*. Traduzione di Gabriele Piana. Raffaello Cortina, 1996.
- . "Il gioco dell'antagonismo mondiale o l'agonia del potere." *L'agonia del potere*. Traduzione di Marcello Serra. Mimesis, 2008, pp. 15-35.
- . "Le Mal ventriloque." *Carnaval et cannibale*. Éditions de l'Herne, 2008, pp. 36-97.
- . *Parole chiave*. Traduzione di Stefania De Amicis. Armando, 2002.
- . "Patafisica." *Patafisica e arte del vedere*, a cura di Antonio Bertoli, Giunti, 2006, pp. 102-119.
- . *Il patto di lucidità o l'intelligenza del Male*. Traduzione di Alessandro Serra. Raffaello Cortina, 2006.
- . *Perché non è già tutto scomparso?* Traduzione di David Santoro. Castelvecchi, 2013.
- . "Pornografia della guerra." *Pornografia del terrorismo*, a cura di Vanni Codeluppi, Franco Angeli, 2017, pp. 72-76.
- . *Power Inferno*. Traduzione di Alessandro Serra. Raffaello Cortina, 2003.
- . *Lo spirito del terrorismo*. Traduzione di Alessandro Serra. Raffaello Cortina, 2002.
- . *La trasparenza del male. Saggio sui fenomeni estremi*. Traduzione di Francesco Marsciani. SugarCo, 1991.
- . "Verso il vanishing point dell'arte." *La sparizione dell'arte*, a cura di Elio Grazioli, Abscondita, 2012, pp. 11-35.
- . "Violenza dell'immagine. Violenza contro l'immagine." *L'agonia del potere*. Traduzione di Marcello Serra. Mimesis, 2008, pp. 37-51.
- Baudrillard, Jean e Noailles, Enrique Valiente. *Les Exilés du dialogue*. Galilée, 2005.
- Codeluppi, Vanni. *Come la pandemia ci ha cambiato*. Carocci, 2020.
- De Conciliis, Eleonora. *Psychonet*. Cronopio, 2016.



DeLillo, Don. *Cosmopolis*. Traduzione di Silvia Pareschi. Einaudi, 2003.

---. *Il silenzio*. Traduzione di Federica Aceto. Einaudi, 2021.

Groys, Boris. "Les corps d'Abou Ghraib." *Jean Baudrillard*, sous la direction de François L'Yvonnet, Éditions de l'Herne, 2004, pp. 268-274.

---. *Post scriptum comunista*. Traduzione di Silvia Rodeschini. Meltemi 2021.

---. *Il sospetto. Per una fenomenologia dei media*. Traduzione di Corrado Badocco. Bompiani, 2010.

Jarry, Alfred. *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*. Traduzione di Claudio Rugafiori. Adelphi, 1984.

Séguret, François. "Le grand écart." *Jean Baudrillard*, sous la direction de François L'Yvonnet. Éditions de l'Herne, 2004, pp. 197-203.

---. *Jean Baudrillard Phataphysicien 1, 2, 3, 4 & 5*. Sens & Tonka, 2018.

Massimo Canepa, PhD in *Innovazione e tradizione. Eredità dell'Antico nel Moderno e nel Contemporaneo* (Scuola di Dottorato *Logos e rappresentazione*) dell'Università degli Studi di Siena ed ex-assegnista presso l'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, attualmente collabora con le cattedre di Estetica e Filosofia dell'arte presso la IULM di Milano. Autore di *Friedrich Nietzsche. L'arte della trasfigurazione* e di diversi saggi su Nietzsche, Heidegger, Jünger e Baudrillard, si occupa della messa in scena del senso e dei *coups de théâtre* in filosofia.

<https://orcid.org/0000-0002-3148-9641>

maxcanepa77@gmail.com
