

Dall'estetica romana alle tecnologie dell'interazione. Mario Perniola e la logica del simulacro

di Enea Bianchi*

ABSTRACT

This article develops Perniola's standpoint on the notion of *simulacrum*. If the *simulacrum* has often been understood by scholars as a deceptive simulation, Perniola instead sees it as a strategic concept for interpreting both the contemporary world, with its virtual and digital simulations, and numerous experiences and traditions of thought that have arisen in the West throughout the past centuries (such as ancient Roman aesthetics and the Jesuit-Baroque tradition).

_Contributo ricevuto il 24/05/2021. Sottoposto a peer review, accettato il 30/07/2021.

I _ Oltre la verità e le apparenze. Il simulacro tra Deleuze e Baudrillard

Il termine simulacro, che deriva dal latino *simulacrum* (immagine o rappresentazione), ha la stessa radice (*simul-*) di *simulare*, un verbo traducibile con 'copiare', 'rappresentare', 'fingere'. Esso indicava soprattutto una statua o un'immagine degli dèi, ma anche un ritratto o una scultura raffigurante una persona. A prima vista, il simulacro consiste in una forma o parvenza di qualcos'altro. In questo senso, implica qualcosa che ne imita un'altra. Questa nozione è stata oggetto di diverse interpretazioni nel XX secolo che l'hanno posta al centro di dibattiti eterogenei nel mondo filosofico e culturale, in cui

sono intervenuti – tra gli altri – Deleuze, Baudrillard, Lyotard e Klossowski. A questo proposito, il filosofo italiano Mario Perniola afferma: «esso [il simulacro] prende origine dall'orizzonte concettuale aperto dall'intuizione nietzscheana di una abolizione simultanea del mondo vero e del mondo apparente, intesa come fine della metafisica»¹.

Per comprendere questa affermazione, esplorerò in questo articolo le riflessioni di tre pensatori. In primo luogo, svilupperò la prospettiva di Gilles Deleuze attingendo a un capitolo sull'idea di simulacro nel suo *Logica del senso*. L'analisi di Deleuze permette a questo testo di chiarire in quali termini il simulacro possa essere inteso come una nozione antiplatonica – come suggerisce

*National University of Ireland Galway.

anche Perniola nella citazione precedente. In secondo luogo, mi concentrerò sull'articolo fondamentale di Jean Baudrillard *La précession des simulacres*² e, infine, sulla teoria generale del simulacro di Perniola, sviluppata soprattutto nel testo *La società dei simulacri*³. Spiegando il punto di vista di Baudrillard sul simulacro potrò distinguere la sua posizione da quella di Perniola. Esaminerò inoltre le posizioni di diversi altri studiosi che hanno commentato e dedicato articoli alla nozione di simulacro sviluppata dal filosofo astigiano (concentrandomi in particolare su Bukdahl⁴). Ciò che intendo mostrare, in conclusione, è la fertilità della nozione di simulacro elaborata da Perniola non soltanto in riferimento a diverse scuole di pensiero sorte in seno al mondo occidentale, ma anche la sua attualità rispetto alle tecnologie dell'interazione e alle ecologie digitali contemporanee.

In *Logica del senso*, Deleuze sottolinea che la distinzione tra un originale, una copia e un simulacro può essere fatta risalire alla teoria delle idee di Platone⁵. Per la dialettica platonica è fondamentale distinguere tra essenza e apparenza, intelligibile e sensibile, idea e copia, modello e simulacro. Ma Deleuze sottolinea anche una seconda distinzione platonica: «le copie posseggono in secondo grado, sono pretendenti ben fondati, garantiti dalla somiglianza; i simulacri sono come i falsi pretendenti, costruiti su una dissimilitudine, im-

plicante la perversione, uno sviamento essenziale»⁶. In altre parole, Platone distingue non solo tra idee ed essenze da una parte e copie e apparenze dall'altra: nel dominio stesso delle apparenze viene proposta un'ulteriore distinzione, quella tra copie buone e copie false. Una copia buona sarebbe qualcosa che assomiglia e si avvicina all'idea, per esempio, qualcosa è considerato giusto se si fonda sull'essenza della giustizia. Allo stesso modo, qualcosa è considerato bello se ricorda all'individuo la bellezza ideale contemplata dall'anima prima della sua incarnazione. Pertanto, una copia è un «pretendente ben fondato»⁷ se rimanda all'idea. Il simulacro, al contrario, è per Platone un'immagine senza somiglianza con l'originale, quindi ingannevole poiché, appunto, non apre la strada alla verità, all'essenza e alle idee. Per capire in che termini una copia possa ingannare, Deleuze fa riferimento anche alla tradizione cristiana:

Il catechismo, tanto ispirato al platonismo, ci ha familiarizzati con questa nozione: Dio fece l'uomo a propria immagine e somiglianza ma, per il peccato, l'uomo ha perso la somiglianza conservando l'immagine. Siamo diventati simulacri, abbiamo perso l'esistenza morale per entrare nell'esistenza estetica⁸.

Deleuze evidenzia il fatto che, sebbene un simulacro possa mantenere una somiglianza con il suo modello, esso possiede una «dissimilitudine interiorizzata»⁹

aspramente criticata sia dalla tradizione platonica sia da quella cristiana. I simulacri sarebbero quindi immagini corrotte, icone degradate, simulazioni sovversive. Il simulacro, per dirla in altre parole, è ciò che non obbedisce alla gerarchia delle copie e delle somiglianze. Uno degli obiettivi tanto del platonismo quanto del Cristianesimo – prosegue Deleuze – è stato quello di stanare e reprimere i simulacri ribelli per mantenere vittoriose le copie ben fondate.

Seguendo l'argomento di Nietzsche ne *Il crepuscolo degli idoli*, Deleuze desidera rovesciare il platonismo riscattando lo status del simulacro. Nel celebre passaggio *Come il mondo vero finì per diventare favola* Nietzsche riassume la «Storia di un errore»¹⁰, ovvero i cambiamenti subiti dall'idea metafisica di un mondo vero all'interno del pensiero filosofico occidentale. Nietzsche evidenzia poi il progresso di questa idea, attraverso il Cristianesimo, la critica di Kant e il positivismo, fino alla sua confutazione. Quest'ultima è – per Nietzsche – la principale conseguenza dell'evento che chiama 'morte di Dio', evento che più in generale segnerebbe il declino della metafisica occidentale. *Umano, troppo umano* mostra nel suo stesso titolo la ragione principale della caduta della metafisica. Concetti metafisici come 'verità', 'sostanza', 'moralità' e 'Dio' appaiono a Nietzsche come prodotti della mente umana, e quindi contingenti, relativi a un dato tempo e non eterni o più reali

del mondo delle apparenze. Attraverso il suo metodo genealogico, il filosofo tedesco ha studiato le origini psicologiche 'troppo umane' della metafisica e dei suoi concetti apparentemente eterni. La morte di Dio può, quindi, essere intesa come la fine della supremazia (illegittima) delle verità assolute. Di conseguenza, il mondo delle apparenze non solo diventa l'unica realtà attuale esistente, ma perde anche i suoi aspetti negativi e degradanti. Infatti, dal momento in cui la gerarchia metafisica non si impone più sulle apparenze, esse vengono liberate dal peso di essere mere copie. Le idee di origine e di originale non si adattano a un mondo privo di metafisica: se non ci sono idee assolute ed eterne sulle quali le cose sono plasmate e modellate, queste stesse cose perdono il loro status di copie e apparenze. Il cerchio che tiene insieme l'originale e la copia è spezzato e, invece di un'opposizione polare metafisica, restano dei simulacri, o immagini che non si riferiscono a nessun originale. In questo senso Deleuze – seguendo Nietzsche – sosteneva che il rovesciamento del platonismo, cioè la negazione della superiorità dell'originale, libera anche i simulacri dall'essere meramente delle copie ingannevoli.

Un altro interprete significativo della nozione di simulacro è stato il sociologo francese Jean Baudrillard. Il primo saggio di Perniola sul simulacro¹¹ fu pubblicato sulla rivista «Traverses» nello stesso fascicolo di un altro articolo sul mede-

simo argomento scritto da Baudrillard. Per comprendere la prospettiva di Periniola su questa nozione è importante ricordare che essa fu elaborata negli stessi anni in cui Baudrillard sviluppò la sua. I due filosofi si conoscevano e hanno commentato i rispettivi punti di vista. Innanzitutto, Baudrillard parla del simulacro in termini di *iperreale* (*hyperréel*), riprendendo il racconto di Borges in cui dei cartografi disegnano una mappa così ben fatta e dettagliata da coprire esattamente il territorio che simula. Ora, nella società contemporanea, scrive Baudrillard,

la simulazione non è più quella di un territorio, di un essere referenziale o di una sostanza. È la generazione attraverso modelli di un reale senza origine né realtà: iperreale. Il territorio non precede più la mappa, né le sopravvive. È ormai la mappa che precede il territorio – precessione dei simulacri –, è la mappa che genera il territorio e se dovessimo far rivivere la favola [di Borges] oggi, vedremmo i brandelli del territorio marcire lentamente sulla mappa. È il reale, e non la mappa, le cui vestigia sussistono qua e là, nei deserti che non sono più quelli dell'Impero, ma i nostri. Il deserto del reale stesso¹².

Questo esempio della mappa e dei cartografi fa luce sulla prospettiva di Baudrillard sul simulacro. Infatti, considerando il territorio come *reale* e la mappa come una *simulazione*, egli sembra ancora essere invischiato nella visione del mondo oppositiva tipica del

platonismo. Nel brano citato, sostiene Baudrillard, il reale (il territorio) è sostituito dalla sua simulazione (la mappa). I simulacri, seguendo l'affermazione di Baudrillard, hanno acquisito una priorità ontologica su quello che una volta era il mondo reale. Inoltre, è la simulazione che dà forma ai resti del reale, caratterizzati dal filosofo francese come desertici.

Baudrillard coinvolge una varietà di fenomeni per sostenere le sue affermazioni, da Disneyland ai reality show. Descrivendo Disneyland, che considera «un modello perfetto di tutti gli ordini di simulacri aggrovigliati», impiega termini come «illusione», «fantasmi», «mondo infantile congelato» e «fantasmagoria»¹³. È noto che Disneyland rappresenti un mondo immaginario di pirati, animali antropomorfi, montagne russe futuristiche e castelli. Tuttavia, secondo Baudrillard, nasconde una verità molto più profonda sul mondo: «Disneyland si presenta come immaginario per far credere che il resto sia reale, quando in realtà tutta Los Angeles e l'America che lo circondano non sono già più reali ma dell'ordine dell'iperreale e della simulazione»¹⁴. In altre parole, Disneyland è un esempio della mappa (simulacrale) che modella il territorio (reale) degli Stati Uniti. Per questo Baudrillard parla della realtà di fine Novecento come di una iperrealtà, informata e plasmata da una simulazione.

2 _ Il simulacro come strategia estetica nelle fonti romane

Sebbene sia Baudrillard sia Perniola, come chiarirò, considerino la nozione di simulacro di fondamentale importanza per comprendere le esperienze contemporanee, essi giungono a conclusioni divergenti. Se Baudrillard, come suggerito, sottolinea gli effetti *dumbing down* dei simulacri (da Disneyland agli spettacoli televisivi), che portano la realtà alla desertificazione, Perniola lo interpreta in modo diverso – cercando di definire e analizzare possibili soluzioni e strategie alternative riguardanti il rapporto tra potere e conoscenza, immagine ed esistenza all'interno di una società di simulacri. Lo stesso Perniola afferma che la teoria di Baudrillard è un contributo significativo al campo di studio: «L'originalità di Baudrillard consiste nell'applicare questo concetto [il simulacro] nell'analisi di fenomeni sociali e politici in cui la realtà sembra essersi completamente dissolta in una spirale infinita di rimandi e di segni, privi di referente»¹⁵. Tuttavia, mentre questo processo di derealizzazione prende l'accezione di una iperrealità ingannevole in Baudrillard, per Perniola è vero il contrario:

il simulacro non è uno spettacolo ricreativo, né una messa in scena manipolatoria e mistificante, ma un mimetismo che implica la scoperta della precarietà dell'esistenza e la sospensione della soggettività individuale:

esso è una terapia per sopravvivere, trasformando il sentimento di smarrimento e di demoralizzazione in una volontà di sfida e in un'ebbrezza prossima alla *trance*¹⁶.

Questo brano – contenuto nell'introduzione alla seconda edizione de *La società dei simulacri* – è fondamentale per comprendere la nozione di simulacro di Perniola. In primo luogo, Perniola slega il suo punto di vista da quello di Baudrillard sostenendo che il simulacro non sia riducibile a uno «spettacolo ricreativo» (come Disneyland) o a una «messa in scena manipolatoria e mistificante» (come i mass media). Perniola caratterizza il simulacro con un diverso insieme di termini: «sospensione della soggettività», «terapia per sopravvivere», «volontà di sfida» e «*trance*».

In primo luogo, secondo Perniola, è fuorviante pensare a una 'società dei simulacri' che inizi solo con l'età dei mass media e la diffusione di Internet. Infatti, se da un lato è vero che mai come oggi la simulazione è onnipervasiva per via dei *metamedium* e delle nuove ecologie digitali, è altrettanto vero che atteggiamenti religiosi, politici, filosofici e più in generale quotidiani, fondati sull'idea di simulacro, sono antecedenti al periodo che stiamo vivendo. Perniola identifica questo concetto innanzi tutto nell'antichità romana, e poi nel pensiero religioso dei Gesuiti.

Per sviluppare la sua teoria del simulacro, Perniola esplora – tra le altre – una

fonte di epoca romana: le *Vite parallele* di Plutarco. In particolare, si concentra sulla tredicesima sezione delle *Vite*, che riguarda la vita del secondo re di Roma, Numa Pompilio. Nello specifico, Perniola riporta la vicenda del fabbro Veturio Mamurio, il primo 'artista' noto alla storia romana. Il racconto – che cito dal testo di Perniola – è il seguente:

nell'ottavo anno del regno di Numa una pestilenza che serpeggiava per l'Italia invase anche Roma. Dice la storia che, mentre la popolazione era in preda allo sconforto, uno scudo di bronzo cadde dal cielo e finì nelle mani di Numa. Su di esso il re divulgò una storia sensazionale, che disse di aver appreso da Egeria e dalle Muse: lo scudo era stato mandato dagli dei per la salvezza della città, e bisognava custodirlo facendone altri undici dello stesso tipo, grandezza e forma, onde rendere impossibile a chi volesse rubarlo di indovinare qual era quello caduto dal cielo, se fossero stati tutti uguali [...]. Ciò annunciò Numa, e le sue parole furono suffragate, dicono, dalla cessazione immediata della pestilenza. Ma quando presentò ai fabbri lo scudo, tutti rinunciarono, tranne uno, Veturio Mamurio. Questo autentico maestro della sua arte ottenne una tale precisione e li costruì tutti così uguali, che neppure Numa stesso poteva più distinguere quello originale¹⁷.

L'operazione di Mamurio si situa al di là dell'opposizione platonica di vero e falso, copia e originale e così facendo dà una dignità teorico-pratica a ciò

che normalmente verrebbe considerato come una semplice replica. Quest'operazione è paradossale soprattutto perché il prototipo è a un tempo mantenuto (lo scudo originale è sempre presente tra gli altri) e a un tempo cancellato (essendo indistinguibile dalle copie). Le implicazioni concettuali di questa operazione sono sottolineate da Perniola stesso: «ciurmeria e imbroglio hanno bisogno del riferimento alla verità. Gli impostori nascono all'ombra dei profeti»¹⁸. In altre parole, dal momento che il pezzo unico, l'oggetto eccezionale, viene moltiplicato, allo stesso tempo l'inganno, la frode e i tentativi di furto da parte dei nemici di Numa non sono più temuti. Rompendo l'identità e l'unità dell'oggetto, trasformandolo cioè in un simulacro, il divenire è, per così dire, reso innocente. Si potrebbe dire che il simulacro appartenga a quell'orizzonte al di là del bene e del male teorizzato da Nietzsche, vale a dire a quella condizione in cui gli opposti metafisici non hanno più ragion d'essere. Inoltre, Numa non fa costruire gli scudi per poi tenerli nascosti, non distanzia gli oggetti dalla vista delle persone per goderne privatamente. Al contrario, ne moltiplica la visibilità attraverso le processioni sacre dei *Salii* (giovani patrizi vestiti come guerrieri arcaici). La teoria del simulacro apre così una concezione alternativa dell'arte e dell'estetica tradizionali. Se la grande teoria dell'estetica occidentale è fondata sul rapporto tra opera e originale, cioè tra proporzioni,

armonia e ordine rispetto ad un canone eterno, l'estetica di Mamurio si trova all'opposto. Essa accantona tanto le misure eterne quanto l'idea stessa di origine e di originale: è un'estetica che fa sparire l'originale tra le copie, abolendo simultaneamente il mondo della verità e il mondo delle apparenze.

3 _ Il simulacro come intermedio nell'emblematica gesuita

Perniola traccia quella che può essere definita una 'cultura' dei simulacri. Le due principali tradizioni da lui analizzate ne *La società dei simulacri*, come suggerito, sono quella romana e quella barocco-gesuita.

Il punto di partenza di Perniola è il ruolo e il valore delle immagini nel contesto dei *mass media* e della società dell'informazione venutosi a profilare dal secondo dopoguerra. Il filosofo astigiano sostiene che per comprendere le prospettive contemporanee sulle immagini, è utile confrontarle con alcune teorie dell'immagine di altre epoche. Nello specifico, egli risale al dibattito religioso tra iconoclasti e iconofili dell'ottavo e del nono secolo, avvenuto nell'impero bizantino. La battaglia culturale (e non solo) tra queste parti contrapposte può essere riassunta nei seguenti interrogativi: qual è il rapporto tra l'immagine di Gesù e Gesù stesso? Gesù e i santi possono essere rappresentati attraverso immagini e

icone? Gli iconoclasti credevano che nessun artefatto visivo potesse rappresentare né la natura divina né quella umana di Cristo, motivo per cui portavano avanti una politica di distruzione e proibizione delle immagini religiose. In altre parole, sostenevano che la natura divina non potesse essere racchiusa o rappresentata all'interno di un dipinto o di una statua. Per rimanere all'interno dell'orizzonte concettuale del simulacro, un'immagine di Cristo sarebbe considerata dagli iconoclasti come una copia degradata della sua sostanza originale. Gli iconofili, d'altra parte, affermavano che Dio, sia attraverso la creazione del mondo sia attraverso l'incarnazione di Gesù, avesse reso la materia visibile degna di adorazione. Con le icone di Gesù e dei santi, quindi, gli iconofili credevano di venerare l'opera stessa di Dio. Per gli iconofili l'originale, sostiene Perniola, non è oltre l'icona ma è l'icona stessa: «l'immagine non deve perciò essere considerata una semplice rappresentazione dell'originale, ma una evocazione, una "porta" attraverso cui Dio entra nel mondo sensibile. [...] L'originale, l'idea platonica, è per gli iconofili suscettibile di evidenza sensibile: la loro è una metafisica concreta, una teologia visiva»¹⁹. Perniola indaga poi le versioni 'moderne' sia dell'iconoclastia sia dell'iconofilia, che riecheggiano e confermano le premesse metafisiche dei loro predecessori religiosi.

Gli iconoclasti moderni sono quegli individui e gruppi (come l'Internazio-

nale Situazionista) che condannano la società del secondo dopoguerra come «un'immensa accumulazione di spettacoli», come scrive Guy Debord nel suo libro ormai di culto *La società dello spettacolo*: «lo spettacolo non è una raccolta di immagini, ma un rapporto sociale tra le persone, mediato dalle immagini»²⁰. La maggior parte degli individui sarebbe spettatrice passiva di uno spettacolo senza fine, in cui viene detto loro come vivere, cosa desiderare, come lavorare, come trascorrere il tempo libero e così via. In breve, gli iconoclasti moderni credono che le immagini non rappresentino la realtà e la vita ma le apparenze e la mera sopravvivenza. Per i situazionisti, ad esempio, la realtà e la vita autentica implicano la capacità di agire efficacemente e sperimentare direttamente il mondo, di vivere in prima persona. Essi ritengono che le immagini dello spettacolo producano uno schermo tra la vita degli individui e le loro azioni, mediando e influenzando i desideri, le convinzioni e le scelte delle persone. Pertanto, sostiene Perniola, gli iconoclasti moderni sono ancora invischiati nell'orizzonte platonico di una realtà 'più vera' e di un mondo di mere apparenze.

Dall'altro lato, gli iconofili moderni sono coloro che lodano la società dello spettacolo affermando che c'è un legame tra l'immagine e il suo originale: «un rapporto di affinità tra la notizia pubblicata sul giornale e il fatto cui si riferisce, tra la figura fornita dalla pubblicità e la

merce reclamizzata, tra la propaganda del partito politico e la sua realtà sociale, tra la trasmissione televisiva e il suo oggetto»²¹. Così facendo si mantiene la dicotomia platonica tra realtà e apparenze, ma in maniera diametralmente opposta a quella degli iconoclasti: le immagini *sono* la realtà stessa, le copie *sono* l'originale. Pertanto, secondo Perniola, entrambe le prospettive condividono lo stesso principio di fondo: «la pretesa metafisica di porre un rapporto tra l'immagine e l'originale»²². In altre parole, entrambi rimangono bloccati all'interno di una concezione metafisica che ignora la dimensione del simulacro in relazione alle immagini contemporanee. Gli iconoclasti e gli iconofili moderni sono gli eredi di due posizioni religiose tradizionali che sono inadeguate a comprendere il significato del simulacro. Perniola esemplifica questa affermazione nei seguenti termini:

essi [i mass-media] possono fornire un'immagine che è enormemente più complessa e costruita di quella offerta da qualsiasi realtà e che ciononostante non acquista un carattere prototipico, una sua originarietà. La televisione può offrire una varietà di immagini di un dato avvenimento senza paragone maggiore di ciò che il singolo potrebbe vedere se fosse personalmente presente sul luogo²³.

Questo passaggio include diverse affermazioni utili per comprendere la relazione tra il simulacro e il regno dei

mass media. Perniola non sostiene che ogni immagine prodotta all'interno di una società dai mass media sia un simulacro. Egli usa l'espressione «possono fornire», sottintendendo l'idea che un'immagine possa essere considerata un simulacro solo se possiede determinate proprietà o qualità. Nella citazione precedente emergono almeno due di queste qualità: l'artificialità («immagine complessa e costruita») e la mancanza di un originale («non acquista un carattere prototipico, una sua originarietà»).

L'artificialità consiste nel fatto che – ad esempio – un dato evento può essere riprodotto, rielaborato, post-prodotto senza limiti, utilizzato per vari scopi, trasmesso attraverso diversi media e così via. In questi termini esso non rispecchia la realtà e non rappresenta fedelmente il mondo. Solo un approccio metafisico, come quello degli iconofili moderni, considererebbe ancora le immagini dei mass media come rappresentazioni realistiche, pensando il regno della 'realtà' in relazione a quello delle 'copie'. «La scelta non è – come nelle età metafisiche – tra verità e menzogna, ma tra un'immagine che si spaccia per realtà presente o futura, ed un'immagine che si dà come immagine»²⁴. In altre parole, Perniola sostiene che comprendere le immagini massmediali in termini oppositivi (realtà / falsità, originale / copia) significa restare ciechi alla dimensione che possono potenzialmente aprire: quella del simulacro.

Per questi motivi Perniola ritiene che il dibattito tra iconoclasti e iconofili non possa portare a una nuova comprensione della questione moderna delle immagini e indaga una terza e alternativa posizione: l'estetica della tradizione barocco-gesuita. In particolare, tre sono le fonti esaminate da Perniola: i trattati *De arte bene moriendi* e *De Controversiis Christianae Fidei* del cardinale Bellarmino (1542-1621) e gli *Exercitia spiritualia* di Ignazio di Loyola (1491-1556) – fondatore dell'ordine gesuita. Oggetto principale dell'indagine di Perniola è l'approccio gesuita alle immagini, che, come chiarirò tra poco, è strettamente connesso alla arte di vivere bene. Come scrive Else Marie Bukdahl in un saggio sull'interpretazione di Perniola dell'estetica barocca: «Bellarmino sottolinea che l'immagine ha una sua autonomia e una sua specificità. L'immagine non ha relazione con un originale o un prototipo, ma possiede comunque il suo carattere concreto, intrinseco e storico»²⁵. In altre parole, Perniola trova in Bellarmino una prospettiva alternativa sulla natura delle immagini devozionali. Per il cardinale italiano, infatti, queste immagini non sono né una porta che conduce l'anima alla sostanza originaria di Dio (iconofilia), né sono meramente copie ingannevoli dell'esemplare invisibile (iconoclastia): «le immagini di Cristo e dei santi dovrebbero essere adorate non solo in modo accidentale o inappropriato, ma di *per sé* e

individualmente, in modo che esse stesse determinino l'adorazione e possano essere considerate da vicino, e non solo come portatrici di un sostituto dell'originale»²⁶; «ma quando l'immagine è lodata di *per sé* e individualmente, la lode è infatti circoscritta a quella stessa immagine»²⁷. La terza via elaborata all'interno della tradizione gesuita, quindi, implica che il valore delle immagini non sia fondato sul mondo ideale o sulla distinzione tra originale e copia ma, piuttosto, sulle immagini stesse, nei loro aspetti mondani e concreti.

Ciò non significa che non ci sia alcuna relazione – ad esempio – tra l'immagine di Dio e Dio stesso: «nelle pagine di Bellarmino Dio è lontano: il rapporto tra l'immagine e Dio è secondo lui altrettanto indiretto e mediato quanto il rapporto che intercorre tra il povero, a cui si fa l'elemosina, e Cristo in onore del quale è fatta»²⁸. La terza via dei gesuiti corrisponderebbe dunque ad una via indiretta, mediata e intermedia.

Nello specifico, l'interpretazione di Perniola tiene conto di due tipi di immagini all'interno della tradizione barocca. Da un lato c'è l'*emblema*, l'immagine spesso usata dai gesuiti per illustrare le loro opere; dall'altra, le immagini contemplative che emergono dagli *Esercizi spirituali* di Loyola. La prospettiva sull'*emblema* di Perniola è debitrice del celebre volume di Walter Benjamin *Il dramma barocco tedesco*. L'*emblema* consiste tradizionalmente in un'immagi-

ne accompagnata da una frase, un rebus, un'allegoria o un motto. Secondo Perniola gli emblemi barocchi possono essere considerati immagini simulacrali perché non rimandano a un'opposizione metafisica: essi non sono considerati copie inferiori di un originale superiore e, allo stesso tempo, non sono originali essi stessi. Al contrario, gli emblemi sono legati a due aspetti centrali del simulacro: ripetizione e vuoto. Ripetizione perché gli emblemi sono realizzati mediante la tecnica della stampa: «la stampa non consente lo sviluppo di un interesse feticistico nei suoi confronti, simile a quello di cui sono oggetto le opere uniche, i quadri».²⁹ Perniola, così facendo, crea un ponte tra l'estetica barocca e le implicazioni dell'opera d'arte nell'era della riproducibilità tecnica. Gli emblemi non sono versioni declassate di un originale, né rappresentano la perdita dell'*aura* e dell'*hic et nunc* dell'opera d'arte dopo la sua potenziale illimitata riproducibilità attraverso strumenti meccanici. Gli emblemi sono fin dall'inizio pensati e riprodotti nell'orizzonte di immagini-copia che tuttavia possiedono un loro valore, che per Perniola è in primo luogo connesso alla nozione di vuoto e all'idea che una singola immagine sia suscettibile di molteplici interpretazioni: «l'oggetto è incapace di irradiare un significato o un senso univoco, in altre parole è sottratto alla sua identità»³⁰. L'*emblema*, in altre parole, non esprime alcun senso univoco; può piut-

tosto essere il contenitore di una varietà di messaggi. Tuttavia, il filosofo astigiano non fornisce alcun esempio specifico di emblema barocco, una lacuna colmata dalla ricerca di Bukdahl. In particolare, la studiosa danese discute di un emblema incluso nell'*Imago Primi Saeculi Societatis Jesu* (1640), una pubblicazione destinata a celebrare il centenario della Compagnia di Gesù. L'emblema preso in esame mostra i due emisferi del globo terrestre con il dio dell'amore posto tra di loro:

l'iscrizione inferiore "Un mondo non è abbastanza" si riferisce alla missione dei gesuiti in Sud America. La poesia latina stampata insieme all'emblema, ci informa che Ercole e Alessandro non andarono così lontano come ha fatto la Compagnia nel suo lavoro missionario. [...] Ma il motto potrebbe anche alludere al fatto che il nostro mondo non sia abbastanza – dovremmo tenere a mente la nostra salvezza. L'emblema è incorniciato da decorazioni astratte intrecciate e ripiegate, che indicano che si tratta di un tutto indipendente, quella che Perniola chiama una "costruzione artificiale", che non contiene né raffigurazioni precise del nostro mondo né riflessi del divino. Ma contiene le condizioni per una comprensione concreta del lavoro missionario e degli obiettivi religiosi dei gesuiti³¹.

Bukdahl sottolinea l'indipendenza dell'emblema, che non rientra nello schema metafisico tradizionale. Infatti, «non solo l'immagine "artificiale"

dell'emblema è suscettibile di diverse interpretazioni, ma rifiuta anche di affermarsi – per così dire – come un nuovo originale, come "entità metastorica universalmente valida"»³². L'emblema può quindi essere considerato come un'immagine intermedia, né del tutto mondana né del tutto ultraterrena, che solleva questioni che (in questo caso specifico) vanno dall'organizzazione pratica della Compagnia al coinvolgimento spirituale degli stessi gesuiti.

4 _ La coesistenza degli opposti: il simulacro della morte

Legata alla considerazione delle immagini come simulacri è la prospettiva di Perniola sugli *Esercizi spirituali* di Sant'Ignazio. Gli esercizi di Loyola sono una serie di meditazioni e contemplazioni su diversi temi che si estendono temporalmente su diverse settimane. Ogni settimana corrisponde a una fase diversa, in cui cambiano i compiti del praticante: la prima settimana si occupa dei peccati e del pentimento; la seconda è incentrata sulla vita di Cristo, la terza sulla passione e l'ultima sulla Resurrezione. Nello specifico, Perniola esamina l'approccio di Loyola alle immagini. Sebbene gli esercizi di Loyola abbiano influenzato le arti visive barocche³³, le immagini coinvolte negli esercizi non sono dipinti o artefatti concreti, sono invece collegati alla contemplazione. Per rendere l'eser-

cizio un'esperienza spirituale molto più coinvolgente ed efficace, Loyola elabora un metodo in cui immagini e immaginazione sono legate insieme attraverso un'esperienza sensoriale. In altre parole, è impegnandosi con i sensi che le immagini contemplate (ad esempio, il tempio dove è stato Gesù) possono fornire una maturazione spirituale. Per fare un esempio, nella quinta contemplazione Loyola scrive:

primo punto. Il primo punto è vedere le persone con la vista immaginativa, meditando e contemplando le loro situazioni, e traendo da tal vista qualche profitto.

Secondo punto. Il secondo punto: udire con l'udito quel che dicono o possono dire e, riflettendo in se stesso, trarne qualche profitto.

Terzo punto. Il terzo: odorare e assaporare con l'odorato e col gusto l'infinita soavità e dolcezza della divinità dell'anima e delle sue virtù e di tutto, a seconda della persona che si contempla, riflettendo in se stesso e traendone qualche profitto.

Quarto punto. Il quarto: toccare col tatto, come sarebbe abbracciare e baciare i luoghi dove queste persone passano e sostano, sempre cercando di trarne profitto³⁴.

Le contemplazioni rappresentate da Loyola intendono quindi evocare immagini *vivide* della vita di Cristo, in cui tutti i cinque sensi sono coinvolti in un'esperienza spirituale e allo stesso tempo incarnata. In questi termini i sensi non sono nemici della preghiera, al contra-

rio, sono fondamentali per elevare l'esperienza spirituale. Lo stesso Loyola afferma, all'inizio del suo manoscritto, che «non dal molto sapere l'anima è resa sazia e appagata, ma dal sentire e gustare le cose internamente»³⁵. In tal modo «riesce a evocare un'immagine più grande, più inaspettata e più sensuale di quella che il nostro punto di vista abituale è in grado di produrre»³⁶.

Tuttavia, al tempo stesso questa «applicazione dei sensi», è accompagnata da una posizione apparentemente incompatibile e opposta: l'indifferenza. Loyola infatti afferma che è necessario «farsi indifferenti riguardo a tutte le cose create»³⁷. Come può darsi una coesistenza tra l'indifferenza verso il mondo e il suo opposto, cioè il coinvolgimento dei cinque sensi per sentire e gustare le cose interiormente? Non sono forse dimensioni che si escludono a vicenda? La particolarità dell'approccio di Loyola e della tradizione gesuita sta proprio nell'accettazione e nel mantenimento delle opposizioni. In effetti, secondo questo punto di vista, bisogna essere pronti a rinunciare a tutto proprio per essere disposti a godere di tutto ciò che il futuro porta con sé (comprese la sofferenza e il dolore, come quelli di Cristo e degli Apostoli). Non è un regime di castità e non c'è rassegnazione personale: «l'applicazione dei sensi gesuitica è inseparabile dall'indifferenza: il significato della loro connessione paradossale sta nella *disponibilità* ad accettare, ad eleggere e a volere qualsiasi

forma storica, senza attribuirle un valore assoluto o definitivo»³⁸. L'indifferenza è legata da Perniola alla non-identità, alla desoggettivazione e al vuoto. In altre parole, lo stile di vita barocco-gesuita non condivide il principio metafisico di identità su cui si fonda la dicotomia tra originale e copie. Al contrario, implica l'aprirsi al mondo e alle sue manifestazioni proprio mettendo a tacere il proprio io, diventando indifferenti ad esso.

L'indifferenza di Loyola è riassunta dalla sua famosa affermazione *Perinde ac cadaver!* (*Come un cadavere!*). Vivere come un cadavere è l'esperienza stessa dell'indifferenza che fa emergere la differenza del mondo. Certamente per Loyola questo implicava innanzi tutto uno spossamento della propria soggettività in funzione dell'obbedienza all'istituzione cattolica, ma, come sostiene Perniola e come rilevano anche altri studiosi, gli esercizi del fondatore dell'ordine gesuita erano pensati per essere praticati potenzialmente da tutti, credenti e non credenti, laici e pagani. Per esempio, per l'agiografo spagnolo Pedro De Ribadeneira gli esercizi possono essere esperiti e svolti con profitto da categorie eterogenee di individui:

e il frutto di questi santi esercizi non si limita solamente ad aiutare la religione, ma abbraccia tutte le persone, di tutti gli stati, i mestieri, le età e i modi di vivere. Dato che l'esperienza ha mostrato che molti principi, sia devoti alla chiesa sia laici, uomini eccellenti o meno

fortunati, sposati o celibi, consacrati a Dio, giovani o vecchi, iniziando a fare gli esercizi ne hanno tratto profitto o per emendare le cattive abitudini o per migliorare quelle buone che già avevano³⁹.

Non soltanto le condizioni sociali e le concezioni del bene dei praticanti sono aperte e mai definite una volta per tutte, gli esercizi stessi non presentano delle asserzioni dogmatiche sulla natura di Dio. Si parla piuttosto della sua 'volontà', cioè di ciò che concretamente si manifesta nel mondo. Nei confronti della volontà di Dio, Loyola non fornisce delle indicazioni specifiche, per così dire, preconfezionate. Per esempio, la prima settimana è dedicata, tra le altre cose, all'esame del difetto o del peccato particolare che il praticante desidera correggere. Loyola non specifica mai questo difetto particolare di cui dovrebbe prendersi cura il praticante e nemmeno evidenzia quali sono i peggiori. Piuttosto scrive: «quel peccato o difetto particolare che si vuole correggere ed emendare»⁴⁰, «chiedendo conto alla propria anima di quella cosa determinata e particolare di cui ci si vuol correggere»⁴¹, oppure «quando mi viene quello stesso cattivo pensiero, e io gli resisto, e mi ritorna un'altra volta ed altra ancora, e io sempre resisto, finché il pensiero è vinto»⁴². Come questi passaggi mostrano, Loyola non chiarifica né dà esempi concreti dei peccati e dei difetti. Impiega una terminologia più vaga e onnicomprensiva.

Come sostiene Livio Bottani attorno alla visione di Perniola sul barocco: «soltanto dalla piccola morte dell'indifferenza (verso tutte le possibilità), nasce l'elezione della differenza della situazione particolare, in quanto possibilità eletta tra le altre»⁴³. Non è un caso che, prosegue Perniola, vi sia un forte legame – nel mondo barocco – tra la storia e la morte, tra il nulla e le opere. La morte, infatti, non è vista come l'evento inevitabile che attende tutti alla fine della vita biologica, ma, al contrario, è paradossalmente il punto di partenza dell'azione nel mondo. Bellarmino ha dedicato un trattato proprio all'idea che per vivere bene bisogna imparare – per così dire – a morire bene mentre si è vivi: «è necessario, in primo luogo, che moriamo per il mondo prima di morire con il corpo»⁴⁴. Non solo, per Bellarmino, bisogna vivere bene per avere una buona morte, per lui è vero anche il contrario. Bellarmino afferma che possiamo essere *nel* mondo e allo stesso tempo non essere *del* mondo. Un cambiamento apparentemente piccolo nelle preposizioni nasconde una prospettiva molto più complessa e sottile. Implica l'atteggiamento paradossale del vivere come se nulla di ciò che facciamo, possediamo o gustiamo ci appartenga realmente, si tratta cioè di un'indifferenza generale accompagnata dalla applicazione dei sensi: «solo coloro che sono già morti, ossia indifferenti, possono operare nella storia, perché essa è continuo movimento, divenire, che dissolve

tutte le certezze, tutti i punti fissi, tutte le identità»⁴⁵. Pertanto, l'apertura al tempo storico e a tutto ciò che da esso viene generato presuppone un dimenticarsi di sé e del proprio io, un *divenire-niente* che nulla ha a che fare con il nichilismo: il successo di qualcosa non riposa su quel qualcosa in sé, ma piuttosto sulla propria disposizione spirituale nei suoi confronti: «gli esercizi spirituali non sono un metodo per realizzare ciò che si desidera, ma per desiderare ciò che si realizza»⁴⁶. Ciò che può essere definito il *divenire-niente* è la preconditione di tale apertura. Secondo la tradizione gesuita, la morte non è né una fine né qualcosa di altro rispetto alla vita proprio per il motivo appena delineato: è paradossalmente il punto di partenza stesso della *vita*. La morte simulata, cioè un individuo *desoggettivato* che partecipa al mondo e tuttavia non è del mondo, è in questi termini in grado di esperire la compresenza degli opposti: sensi e indifferenza.

5 _ Il simulacro e le ecologie digitali

Oltre alle tradizioni romana e barocco-gesuita, oltre al dibattito a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento, cosa può ancora dire *La società dei simulacri* oggi? Per delineare quest'ultimo punto partirei da un articolo di René Capovin, uscito molto recentemente, sull'idea di simulacro in Perniola. Per quanto Capovin fornisca

un quadro molto ben documentato e acuto sulla nozione di simulacro, egli tuttavia riconduce la riflessione di Perniola principalmente agli anni Settanta (essendo il testo uscito nel 1980). Il giudizio di Capovin è netto: «il tribunale della storia pare essersi pronunciato in modo chiaro: assolto per insufficienza di effetti»⁴⁷. Capovin sostiene che la società dei simulacri delineata da Perniola proponga delle strategie e delle operazioni culturali che poi sono state smentite dalle istituzioni e dai decreti accademici. La figura di un ‘ostetrico del simulacro’ di cui parla Perniola, è forse riscontrabile in Perniola soltanto – scrive Capovin. Tuttavia, a mio avviso, Capovin cerca l’effettualità della logica del simulacro nel posto sbagliato, non andando cioè oltre gli intellettuali e i professori dell’epoca (il tutto all’interno del solo contesto italiano). Forse ci è voluto qualche decennio prima che emergesse del tutto, ma con i più recenti sviluppi delle tecnologie dell’interazione e dei social media, l’operatore culturale è pienamente presente sulla scena italiana e internazionale. Perniola lo aveva intuito nel 2011, quando ristampando la seconda edizione de *La società dei simulacri* aveva aggiunto la parte qui di seguito in corsivo: «da tempo è emersa una nuova figura alternativa rispetto a quella dell’artista e del designer, del critico e del pubblicitario, del mercante

d’arte e del capitalista: l’operatore culturale, *che in seguito all’invenzione e alla diffusione di internet si trasforma in un social network manager*»⁴⁸. Quello che Perniola chiama il social network manager può essere inteso, in senso generico, come quella figura che ormai non ha più niente a che fare con le vecchie strutture accademiche e ideologiche e che si muove all’interno di una società altamente simulacrale: dall’*Internet of Things* alle forme collettive di intelligenza, dalla realtà aumentata ai *Big Data*, si esprime un tipo di conoscenza non metafisica ma reticolare ed ecologica. Questa conoscenza è lontana anche dai mezzi di comunicazione di massa della seconda metà del Novecento, essa infatti non è più fondata sulla logica gerarchica e polarizzante tra attori e spettatori e tra soggetti e oggetti. Attraverso la creazione di sistemi informativi in cui interagiscono tanto gli esseri umani quanto tutta una serie di attori non-umani (piante, animali, minerali, laghi, strade e così via), vengono rinnovati e ridefiniti in modo costitutivo gli spazi, le architetture e i modi stessi in cui viviamo nel mondo, dai villaggi rurali passando per le città e metropoli⁴⁹. In questi termini *La società dei simulacri* possiede delle pagine che soltanto adesso riescono effettivamente a risuonare come dei veri e propri manifesti del sentire e dell’agire contemporaneo.

_NOTE

- 1 _ M. PERNIOLA, *Scambio simbolico, iperrealismo, simulacro*, «Aut aut», XVIII (1979) 170/171, p. 69.
- 2 _ J. BAUDRILLARD, *La prècession des simulacres*, «Traverses», III (1978) 10, pp. 3-37.
- 3 _ M. PERNIOLA, *La società dei simulacri*, Mimesis, Milano 2011.
- 4 _ E.M. BUKDAHL, *Mario Perniola. The New Image Theory in the Baroque*, in E.M. BUKDAHL (a cura di), *The Recurrent Actuality of the Baroque*, Controluce, Denmark 2017, pp. 65-79.
- 5 _ G. DELEUZE, *Logica del senso*, trad. it. di M. de Stefanis, Feltrinelli, Milano 1975, p. 223.
- 6 _ Ivi, p. 225.
- 7 _ *Ibidem*.
- 8 _ Ivi, p. 226.
- 9 _ Ivi, p. 227.
- 10 _ F. NIETZSCHE, *Opere*, Vol. VI, tomo 3, trad. it. di F. Masini, Adelphi, Milano 1970, p. 75.
- 11 _ M. PERNIOLA, *Icones, visions, simulacres*, «Traverses», III (1978) 10, pp. 39-49.
- 12 _ J. BAUDRILLARD, op. cit., p. 3, traduzione mia.
- 13 _ Ivi, p. 13, traduzione mia.
- 14 _ Ivi, pp. 13-14, traduzione mia.
- 15 _ M. PERNIOLA, *Scambio simbolico, iperrealismo, simulacro*, cit., p. 69.
- 16 _ M. PERNIOLA, *La società dei simulacri*, cit., p. 8.
- 17 _ M. PERNIOLA, *Transiti*, Cappelli, Bologna 1985, p. 149.
- 18 _ Ivi, p. 150.
- 19 _ Ivi, p. 74-75.
- 20 _ G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano 2013, eBook, tesi numero 4.
- 21 _ M. PERNIOLA, *La società dei simulacri*, cit., p. 76.
- 22 _ Ivi, p. 77.
- 23 _ Ivi, p. 81.
- 24 _ Ivi, p. 82.
- 25 _ E.M. BUKDAHL, *Mario Perniola*, cit., p. 67.
- 26 _ R. BELLARMINO, *De Controversiis Christianae Fidei*, Josephum Giuliano, Napoli 1837, vol. 3, p. 400, traduzione mia.
- 27 _ Ivi, p. 500, traduzione mia.
- 28 _ M. PERNIOLA, *La società dei simulacri*, cit., p. 79.
- 29 _ Ivi, p. 80.
- 30 _ Ivi, pp. 80-81.
- 31 _ E.M. BUKDAHL, *Mario Perniola*, cit., pp. 74-75.
- 32 _ M. PERNIOLA, *La società dei simulacri*, cit., p. 81.
- 33 _ E.M. BUKDAHL, *Mario Perniola*, cit., pp. 69-71.
- 34 _ I. DI LOYOLA, *Esercizi spirituali*, trad. it. di G. Giudici, SE, Milano 1998, pp. 51-52.
- 35 _ Ivi, p. 15.
- 36 _ E.M. BUKDAHL, *Mario Perniola*, cit., p. 69.
- 37 _ I. DI LOYOLA, *Esercizi spirituali*, cit., p. 25.
- 38 _ M. PERNIOLA, *La società dei simulacri*, cit., p. 80.
- 39 _ P. DE RIBADENEIRA, *Vida del Padre Ignacio de Loyola, Fundador de la Compania de Jesus*, Alonso Gómez impresor de su Majestad, Madrid 1583, pp. 29-30, traduzione mia.
- 40 _ I. DI LOYOLA, *Esercizi spirituali*, cit., p. 25.
- 41 _ Ivi, p. 26.
- 42 _ Ivi, p. 28.

43 _ L. BOTTANI, recensione a *La società dei simulacri* di M. Perniola, «Filosofia», XXXIV (1983) 3, p. 289.

44 _ R. BELLARMINO, *The Art of Dying Well*, in *Saint Robert Bellarmine. Collection*, trad. inglese di J. O'Sullivan, Aeterna Press, eBook, traduzione mia.

45 _ M. PERNIOLA, *La società dei simulacri*, cit., p. 63.

46 _ M. PERNIOLA, *Del sentire cattolico*, il Mulino, Bologna 2001, p. 123.

47 _ R. CAPOVIN, *Un'uscita dagli anni settanta. Perniola e i simulacri*, «Ágalma», XX (2020) 39, p. 25.

48 _ M. PERNIOLA, *La società dei simulacri*, cit., p. 91.

49 _ Cfr. a questo proposito: M. DI FELICE, *La cittadinanza digitale*, Meltemi, Milano 2019; L. MANOVICH, *Cultural Analytics*, MIT Press, Cambridge 2020; B. LATOUR, *Reassembling the Social*, Oxford University Press, Oxford 2005.