

# Un'ubiquità occludente: il rapporto fra temporalità e spazialità nella dromologia viriliana

PROFILO BIO-BIBLIOGRAFICO: Dottorando di ricerca afferente al XXXI ciclo dell'università degli studi di Roma “La Sapienza”, curo un progetto sull'*Acceleration Theory* di Hartmut Rosa dal titolo *Tempi del Sé. Temporalità soggettiva ed accelerazione* (supervisor Virgilio Marzocchi e Stefano Petrucciani). Redattore in “Filosofia e Nuovi Sentieri” e “Politica&Società”, ho pubblicato saggi su Günther Anders (autore da me trattato nella tesi di laurea magistrale) ed i miei interessi vertono principalmente sulla filosofia della Tecnica, l'alienazione, la reificazione e la riqualificazione dei concetti di spazialità e temporalità. Per un elenco delle mie pubblicazioni visitare: <https://independent.academia.edu/GiorgioAstone>

ABSTRACT: Starting from a brief definition of the issue and a concrete example of what could be considered a *denied spatiality* within a dystopian literary frame such as Aldous Huxley's *Brave New World*, our attempt would be the explanation of an emerging and renewed concept of spatial-temporality in Paul Virilio's philosophy. What could be seen as 'contracted' is a natural *mobility*, a spontaneous way to guide ourselves, our body and organize our projects within time: a complete removal of 'blank' zones in individual and collective receptivity are leading us, in a Virilian perspective, towards an 'Automation of Perception'.

Keywords: spatiality, temporality, dromology, acceleration theory, dystopia, urbanism.

*El instante es inhabitable, como el futuro*

Octavio Paz

## 1. Introduzione

Nell'ultima pagina di uno dei testi più commentati e discussi dei *Vorträge und Aufsätze* heideggeriani, *Bauen Wohnen Denken* (1951), il filosofo tedesco chiude il suo interrogarsi con un curioso riferimento ad una problematica a lui contemporanea (emergente allora ma tutt'oggi non stemperata nella sua criticità), la 'crisi degli alloggi' di quella che egli stesso definisce la «nostra epoca preoccupante<sup>1</sup>». In una struttura retorica tipica dell'ermeneutica *ontologizzante*, heideggeriana e *tout court*, la distinzione che viene fatta al limite estremo di questo lavoro è quella fra una crisi dell'*abitare* e delle abitazioni apparente e quella che costituirebbe, piuttosto, la reale criticità; nelle parole di Heidegger:

---

<sup>1</sup> Martin Heidegger, *Costruire Abitare e Pensare*, in Martin Heidegger, *Saggi e discorsi* (a cura di Gianni Vattimo), Milano, Mursia, 2012, p. 108.

Per quanto dura e penosa, per quanto grave e pericolosa sia la scarsità di abitazioni, l'*autentica crisi dell'abitare* non consiste nella mancanza di abitazioni. La vera crisi degli alloggi è più vecchia delle guerre mondiali e delle loro distruzioni, più vecchia anche dell'aumento della popolazione terrestre e della condizione dell'operaio dell'industria. La vera crisi dell'abitare consiste nel fatto che i mortali sono sempre ancora in cerca dell'essenza dell'abitare, che essi *devono anzitutto imparare ad abitare*. Non può darsi che la sradicatezza dell'uomo consista nel fatto che l'uomo non riflette ancora per niente sulla *autentica* crisi dell'abitazione, riconoscendola come *la* crisi? <sup>2</sup>

Pur abbandonando il lettore con una cascata di quesiti irrisolti, un tentativo di definire l'*abitare* può essere rintracciato nella concretizzazione stessa del saggio heideggeriano (visto e considerato dall'autore stesso in quanto *exemplum* in una contratta equiparazione dello stesso con l'ultimo termine della triade posta come sua titolazione, il pensare<sup>3</sup>); in esso i punti focali messi maggiormente in risalto erano la ricerca etimologica del verbo tedesco indicante il costruire, *bauen*, ricondotto alla parola altotedesca *buan* (che nella sua sovrapposizione di 'costruire' ed 'abitare' riveste una fondamentale importanza per Heidegger in quanto simbolo pre-definito, che suggerisce la reciprocità delle azioni ed il pre-cedere sia come fine che come mezzo dell'abitare rispetto al costruire) e il meccanismo tramite il quale quelli che il pensatore definisce come 'luoghi' possano in qualche modo *creare* degli 'spazi', o, per meglio dire, *dare accesso* alla spazialità per l'uomo (il caso più profondamente analizzato è quello del *ponte*, luogo che 'crea' le rive, l'attraversamento e le prospettive ad esso annesse<sup>4</sup>).

Toccare di sfuggita le corde heideggeriane può essere utile per creare uno sfondo dal quale far risaltare alcuni punti d'intersezione fra l'indagine filosofica fenomenologica del concetto di *spazialità* e la conformazione concreta degli spazi vissuti della contemporaneità. Se con *spazio* vogliamo qui intendere una modalità dell'estensione, considerata dai canoni scientifici ampiamente misurabile e perciò quantificabile, con il lessico della 'spazialità' sembra farsi largo una tracciabilità precipuamente umana delle modalità del *sentire*: tramite la variazione urbanistica, architettonica e mediale dell'accesso alla città, attraverso nuove forme di attraversamento del territorio, la mutazione dello stato di 'migrazione' da eccezione applicata a pochi ad erranza permanente che sfocia in continui flussi di *neonomadismo*, unitamente a nuove *visioni* del paesaggio, capacità radicalmente impreviste che sembrano sorgere dal connubio fra sensi e nuove tecnologie e, soprattutto, considerando l'indiscernibile relazione fra temporalità diverse e differenti spazialità, un nuovo slancio di riflessione fenomenologica riguardante l'*adattarsi* entro lo spazio si rende sempre più necessario.

In questo senso, una traccia ineludibile per riprendere le fila delle ricerche filosofiche contemporanee sulla *spazialità*, su declinazioni differenti della stessa da un punto di vista socio-antropologico o meno in un orizzonte che si auto-definisce 'globale' e sugli indizi delle sue future metamorfosi è indubbiamente la scia che su questa tematica ci lascia la *dromologia* (il termine «δρόμος» nel greco antico indica precisamente la *corsa*) di Paul Virilio. Con una metodologia estremamente eterogenea, senz'altro opposta a quella heideggeriana e per sua natura più simile ad un *giornalismo filosofico* che ad una fenomenologia filosoficamente purificata, la produzione viriliana, composita di tante analisi storico-geografiche sui cambiamenti dovuti all'accelerazione nelle società occidentali, risente anch'essa di un'eco, una perdita, una ferita rispetto a quella che si potrebbe pensare come una spazialità più *umanamente autentica*. L'impresa teorica viriliana è stata

---

2 *Ibid.*

3 «Che tuttavia il pensare stesso, nel medesimo senso che il costruire, rientri nell'abitare, solo in un modo diverso, può attestarlo il tentativo di pensiero che qui abbiamo condotto»; *Ivi*, p. 107.

4 *Ivi*, pp. 102-105.

spesso, nella sua interezza, misconosciuta in termini di unitarietà: concepiti in linea di massima come studi di storia dell'architettura, l'idea dell'accelerazione come forza agente in maniera sotterranea e performativa nella dimensione sociale è stata solo recentemente rispolverata da sociologi dell'*Acceleration Theory* come Hartmut Rosa e William E. Scheuerman. Ciò nonostante, il *catastrofismo* viriliano è stato diffusamente criticato in una prospettiva analitica dagli stessi autori che, in una cornice afferente agli studi socio-politici, vi hanno ravvisato un'eccessiva tensione verso l'esagerazione distopica ed un appiattimento sull'aspetto misoneista e tecnofobico, assente a loro avviso di problematizzazioni in campo individuale e collettivo<sup>5</sup>.

Il nostro intento, prima di procedere al commento di passi estratti da *Bunker Archéologie* (1975) e da *La machine de vision* (1988), particolarmente significativi per inquadrare i segni fantasmatici di una simile spazialità che si dissolve, sarà in prima istanza quello di procedere, più che verso il ridimensionamento dell'accusa di distopismo mossa contro Virilio, incontro ad essa, al fine di valutare euristici o meno una così densa drammaticità ed un dire *profetico* che certa letteratura fantascientifica condivide con la dromologia del filosofo francese.

## 2. L'annullamento degli spazi: un esempio letterario

Qualcosa che sembra essere stato comune al *viaggio* (nel suo significato d'esperienza formativa frequente in molti *Bildungsroman*) e all'esperienza quotidiana della spazialità o al valore della *scoperta* (sia filogeneticamente che ontogeneticamente) è la valutazione del *muoversi* col proprio corpo da-, verso, entro e per- certi spazi con la volontà di *scoprirli*: incontrare nel proprio campo esperienziale i loro tratti peculiari, farsene una mappa mentale e preparare una traccia che abbia valenza nella propria memoria, assumere maggiore padronanza man mano che nello stesso luogo si permane, appropriarsi d'un tragitto in senso progressivo se lo si percorre più volte. È da questo fondale di *esperienza comune* che prende le mosse Paul Virilio, in un confronto col presente visto sotto la lente della sua *immobilità* e nella connotazione che una società capitalistamente orientata può affibbiare alla *lentezza* di un cammino autonomamente percorso o ad una pretesa di *decelerazione*, apparentemente ingiustificata sotto ogni profilo produttivo e tecnocratico.

Gli spunti di riflessione a cui il pensatore francese si riallaccia maggiormente sono quelli delle *mémoires*: sia come concreta forma letteraria (la prima sezione di *Ville panique. Ailleurs commence ici* è ispirata e mossa, *de facto*, dalle numerose annotazioni diaristiche di Walter Benjamin), sia come mappatura composta da ricordi che accennano a forme spaziali e a movimenti percorsi, il *tragitto* fa da *pendant* al rammemorare. «La forza di una strada di campagna – ricorda Benjamin – cambia a seconda che la si percorra a piedi o che la si sorvoli in aeroplano. Solo chi cammina su questa strada apprende qualcosa della sua potenza<sup>6</sup>»; alla perdita d'un certo modo di *abitare* lo spazio (che non deve per forza concepirsi come mancanza di tempo investito in una sequela di azioni, bensì in un'assenza di una certa 'propensione' sensibile o nell'inconcepibilità teorica di un simile modo d'intendere il circostante, vuoto esperienziale delle generazioni a venire) corrisponde

---

5 Questa è la posizione, ad esempio, di Hartmut Rosa. Virilio non viene rigettato come prolifica fonte ed è accostato a David Harvey per quanto concerne quel ramo di ricerche aventi in comune il rapporto fra accelerazione e spazio in termini di *annullamento dello spazio tramite il tempo*. Eppure il sociologo tedesco è chiaro riguardo alla prospettiva viriliana, esclusivamente incentrata sui mezzi di trasporto e di comunicazione e priva d'accento sociale: «Yet it seems to me that the weightiest objection lies in the fact that Virilio's approach remains conceptually truncated since he only conceives acceleration as technological acceleration and leaves no categorial place for the other two analytically independent aspects of acceleration, those of social change and the pace of life»; Cfr. Hartmut Rosa, *Social Acceleration. A new theory of modernity*, New York, Columbia University Press, 2013, p. 57.

6 Walter Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al 1900: ultima redazione, 1938*, Torino, Einaudi, 2001; citato in Paul Virilio, *Città panico. L'altrove comincia qui*, Milano, Raffaello Cortina, 2004, p. 10.

una fallacia percettiva ed un cambio di prospettiva pedagogico: come nella contemplazione, ci si riferisce ad uno spazio (quello della campagna così come quello della metropoli, nemmeno la sterminatezza del cielo o la percorribilità della landa qui sono rilevanti nel loro essere diverse) che prima insegnava *qualcosa* ed ora si incontra silente e neutro.

Commentando Benjamin e la sua idea di attraversamento, Virilio aggiunge che «questa potenza geodetica è quella del TRAGITTO, delle traiettorie successive di un corpo che si muove nell'orientamento della sua potenza locomotrice, dal momento che non c'è vita che nelle pieghe, le pieghe del terreno che protegge o il ripiegarsi di un catasto che sorprende le nostre aspettative<sup>7</sup>». Eppure terra e sentieri sono ancora presenti; in che modo, e soprattutto in che senso, autori come Virilio (e Baudrillard) teorizzano una *scomparsa della realtà*? Cosa giustifica lo storico dell'architettura francese nel coniare il termine «geocidio<sup>8</sup>» come fondamentale per descrivere il nostro modo di vivere la spazialità oggi?

Innegabile è la difficoltà di ricostruire i singoli passaggi che portano da una prima forma di spazialità ad un'altra, stravolta, al suo stadio terminale, senza evidenziare (come fa Rosa) che la gravidanza decisiva degli esempi viriliani è relativa ai vettori di locomozione artificiali e alle nuove tecnologie. Nel tentativo di descrivere questo punto  $\omega$  in contrapposizione all'esperienza del viaggio romanticamente intesa l'autore si serve della formula «turismo supersonico»: il passeggero che si allontana sempre più dalla funzione metabolica del suo corpo in quanto capace di movimento, distanziandosi simultaneamente da mezzi di trasporto facenti ancora parte del complesso del mondo naturale (come i cavalli) o in qualche modo dipendenti da esso (le vele rispetto al vento, ad esempio), assume nei confronti dello spazio 'attraversato'<sup>9</sup> un atteggiamento d'indifferenza. Fra la partenza e l'arrivo, il tempo di viaggio è un tratto *a*-spaziale: i tunnel della metropolitana o le gallerie delle ferrovie rappresentano al meglio questo *obnubilamento dell'esterno* a favore di un «appiattimento ercinico<sup>10</sup>» che rende la Terra pronta ad essere percorsa dalle nostre unità di trasporto a ritmi non più 'terrestri'.

Congiuntamente alle straordinarie possibilità rese disponibili dalle tecnologie e dai mezzi, un'altra causa (per quanto, *prima facie*, invisibile e semioticamente rivelante proprio per la sua trasparenza) le affianca: se in un primo momento il 'vettore velocità' prendeva le mosse dagli uomini e dalle loro intenzioni di raggiungere il punto *y* a partire da un punto *x*, adesso viene *incontro* agli uomini una corrente opposta (che si potrebbe vedere sia come una risacca che come una forza antagonista alla precedente concezione del movimento spaziale): sono le cose che sopraggiungono, che si avvicinano tramite le loro immagini. Se la pubblicità è un esempio *par excellence*, Virilio invita i suoi lettori a riflettere anche sull'esposizione delle mete turistiche o degli itinerari in anteprime così accurate (a volte perfino tridimensionali) che annullerebbero qualsiasi disvelamento dell'*ignoto*. Nel tentativo di ricostruire una fenomenologia del passeggero contemporaneo, egli scrive: «ogni partenza è uno scarto che ci priva del *contatto*, dell'*esperienza diretta*: l'esercizio della mediazione veicolare non è che uno squartamento, una tortura del corpo locomotore, una privazione sensoriale del passeggero. Trascinati e rinchiusi nella violenza dello spostamento, noi accediamo *soltanto*

---

7 Paul Virilio, *Città panico. L'altrove comincia qui*, p. 10.

8 Id., *The Futurism of the instant. Stop-eject*, Cambridge, Polity Press, 2010, p. 13.

9 Da notare *en passant* che l'*attraversamento* compiuto è, *stricto sensu*, ormai fenomenologicamente problematico se attribuito ad un soggetto umano: nel caso di viaggi in treno o in aereo, solo per passare in rassegna due casi, il *trascorrere* dello spazio si può attribuire semmai alla visione periferica e non frontale. Per quanto le personalità più 'sognatrici' si sporgano verso il fuori (che, in ogni caso, rimane nella sua accezione di *pittoresco* più che di *esperienza di vita*), l'*attraversamento* primigenio che faceva da *trait d'union* fra l'uomo primitivo e gli ultimi esploratori moderni riguardava in qualche modo il corpo nella sua interezza, tutti i sensi e le loro combinazioni ed un tipo di movimento dello sguardo totalmente eterogeneo rispetto a quello attuale, da spettatore di cinema.

10 Id., *L'orizzonte negativo. Saggio di dromoscopia*, Genova, Costa & Nolan, 2005, p. 35.

all'accelerazione, cioè alla perdita dell'immediato<sup>11</sup>». Se in alcuni luoghi il filosofo ammette una forma triadica di base, 'partenza-viaggio-arrivo', alla quale succedrebbe la diade 'partenza-arrivo', in altri momenti della sua riflessione l'esito è ancora più radicale e si postula quello che viene etichettato come *arrivo generalizzato*: «l'arrivo soppianta *la partenza*: tutto arriva senza che sia necessario partire<sup>12</sup>».

Il *modus vivendi* che Virilio cerca d'inquadrare (e del quale stiamo selezionando solo gli aspetti inerenti al rapporto fra uomo e spazio, ignorando l'essenziale interrelazione che si configura in relazione alla temporalità) è ascrivibile al *tele*-spettatore, al *tele*-abitante, al *tele*-cittadino<sup>13</sup>: il movente chiamato in causa, seppur più inconscio che esplicitamente articolato da precisi attori sociali, è la ricerca dell'onnipotenza. L'*istantaneità* in relazione al tempo, l'*ubiquità* nel rapporto con lo spazio: attributi divini che la filosofia medievale si sforzava d'incollare fra i tratti imprescindibili dell'unico Dio dell'universo, ora in qualche modo incorporati nei mezzi tecnologici e facilmente raggiungibili proprio attraverso quel prefisso τῆλε- (in greco antico *lontano*). La stessa invertibilità uomo-Dio risulta, però, non priva di rischi e prezzi da pagare: per quanto concerne l'*ubiquità* l'oscillazione è fra un'occlusione dei pori fenomenologici del corpo ed un annullamento dello sguardo, da un lato, ed una nuova forma di *vigliaccheria* che permetterebbe al contemporaneo di usufruire della medesima *vitesse de libération* per sfuggire dal presente (qui inteso anche come ciò-che-sta-di-fronte) o dalle sue responsabilità ecologiche. La *fin de l'Histoire* andrebbe riletta, ordunque, come tentata *evasione*; la mobilità degli eventi apparente, lo scorrimento che non porta da nessuna parte, come illusione stereometrica:

Immediacy, simultaneity, instantaneity and ubiquity are all so many attributes of divinity that each allows us to escape the historic conditions of humanity. *What is the nature of the excess reality whose consenting victims we so often are?* What sort of hyperrealism are we dealing with here, if not some eternal return of philosophical undermining of both temporal and spatial perspectives at once, a renewed calling into question of the vital importance of depth of field as well as depth of time in the (contemporary) present and all representation? The recent issue of megaloscopic (televisual) ubiquity further confirms that historicity has this optical dimension<sup>14</sup>.

Una diagnosi così severa dello *status* percettivo dell'individuo oggi, se presa alla lettera, rischia d'apparire del tutto controfattuale: per quanto molti degli sforzi di Virilio precedano l'ipotesi descritta adesso, definita dall'autore stesso come *inerzia polare* del pianeta (l'incidenza della velocità di rotazione non interferisce con l'equilibrio degli assi e non produce una traslazione della sfera *in toto*) e vadano a confluire nella descrizione del passaggio da una modalità di percorrenza pre-moderna e moderna ad una relativa alla post-modernità, la presenza sullo sfondo di una simile *sclerotizzazione mondiale*, esito paradossale della *mobilitazione totale* della storia umana, è ciò che vogliamo portare alla luce.

La narrazione di un mondo distopico, qualcosa che potrebbe essere ma che ancora non è, non intacca gli intenti teorici delle riflessioni eclettiche del pensatore francese: metafore letterarie prese in prestito dai racconti di Philip K. Dick nelle interviste viriliane si accordano con il ruolo profetico concesso al filosofare. È di fronte al tentativo di descrivere una forma di paralisi totale della capacità fenomenologica umana che, in un contesto diverso ma non troppo dissimile, Hartmut Rosa

11 *Ivi*, p. 22. Corsivi miei.

12 *Id.*, *Lo spazio critico*, Bari, Dedalo, 1998, p. 12.

13 Questa formula è quasi una *contradictio in adiectio* per l'urbanista Virilio, che introduce la πόλις nelle sue analisi puntualmente come esempio di ordine architettonico-geometrico ed organizzazione della vita politica che richiede la *presenza* dei suoi cittadini, le loro azioni ed i loro movimenti all'interno di certi perimetri.

14 *Id.*, *The Futurism of the instant. Stop-eject*, pp. 74-75.

incardina molte spiegazioni del concetto di *rasender Stillstand* (stasi frenetica, naturale evoluzione dell'*inertie polaire* viriliana) al romanzo di Douglas Coupland *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*. Ciò che ha ancora più valore non è l'utilizzo degli universi *sci-fi* in quanto appendici di figure pittoresche ed accessorie per le teorie filosofiche contemporanee che parlano di spazialità e temporalità *alterate*: ad una lettura attenta si potrebbe scoprire come *ogni* tentativo di articolazione letterariamente distopica presenti uno stravolgimento di queste due categorie esperienziali umane. Si proverà a chiarire quanto permutato dalla filosofia viriliana con alcune immagini di *Brave New World* (1932) di Aldous Huxley, con la speranza di rendere ancora più agevole la comprensione dei passi del filosofo francese che verranno presi in esame successivamente.

L'ambientazione del romanzo distopico di Huxley, presentata soprattutto nei primi capitoli ove una visita guidata mostra ai lettori un modernissimo 'Centro di incubazione e di condizionamento', è quella di una civilizzazione che tenta in ogni modo di accorciare i tempi ed annullare gli spazi. Ciò avviene, *in primis*, con un perfezionamento eugenetico ed un trattamento sugli embrioni e sui bambini: tutto viene svolto nel minor tempo possibile tramite l'interpolazione delle macchine, in modo tale da avere «il principio di produzione di massa applicato finalmente alla biologia<sup>15</sup>». L'ontogenesi del Mondo Nuovo è un campo di ricerca, in ogni modo la crescita viene ridotta ai minimi tempi ed i ritmi di maturazione naturali del corpo e della mente, nella loro limitatezza, sono percepiti da tecnici e scienziati con insofferenza come dei *superanda*<sup>16</sup>. Gli embrioni, prima del loro 'travasamento' e della cernita che verrà fatta in base alle capacità individuali (la società è rigidamente ripartita in un sistema di caste simile a quello della *Repubblica* platonica), vengono «simultaneamente scossi per familiarizzarli col movimento<sup>17</sup>» ed un ulteriore 'accorciamento' si ottiene in ambito pedagogico tramite l'istruzione delle nozioni più importanti (soprattutto quelle afferenti alla sfera della moralità e dell'educazione civica) tramite l'insegnamento durante il sonno o «ipnopedìa<sup>18</sup>». Al di là delle singole trovate brevettate nel testo di Huxley, sia la temporalità che la spazialità degli individui del futuro si trovano irrimediabilmente *inquinata* (agli occhi dei lettori degli anni '30 e di oggi) per la loro estrema *compressione*: una simile organizzazione delle percezioni e dei comportamenti non rimane senza conseguenze sul piano assiologico e valoriale, creando un'idea della vita come successione frenetica di eventi che *non devono* lasciare 'scoperte' delle zone *vuote*. Tale visione, che ricorda da vicino quella dei disturbi ossessivo-compulsivi, è ben articolata nel seguente passo del romanzo:

Ora – questo è il progresso – i vecchi lavorano, i vecchi hanno rapporti sessuali, i vecchi non hanno un momento, un attimo da sottrarre al piacere, non un momento per sedere e pensare; o se per qualche disgraziata evenienza un crepaccio s'apre nella solida sostanza delle loro distrazioni, c'è sempre il *soma*, il delizioso *soma*, mezzo grammo per un riposo di mezza giornata, un grammo per una giornata di vacanza, due grammi per un'escursione nel fantasmagorico Oriente, tre per una oscura eternità nella luna; donde si ritorna per trovarsi dall'altra parte del crepaccio, sicuri sul terreno solido giornaliero e della distrazione correndo da cinema odoroso a cinema odoroso, da ragazza a ragazza pneumatica, dal campo di golf elettromagnetico a...<sup>19</sup>

Da questa angolazione è possibile rileggere il romanzo di Huxley come una potente indicazione del

---

15 Aldous Huxley, *Il mondo nuovo. Ritorno al mondo nuovo*, Milano, Mondadori, 2013, p. 9.

16 «Se si arrivasse a scoprire una tecnica per ridurre il periodo della maturazione, che trionfo, che beneficio per la società!»; *Ivi*, p. 14.

17 *Ivi*, p. 13.

18 *Ivi*, pp. 23-26.

19 *Ivi*, p. 47. Ciò che precede l'estratto è l'equiparazione della *vecchiaia* al tempo della riflessione *par excellence*.

modo in cui prossemica e cinestesica dell'essere umano potrebbero venire completamente alterate dagli apparati tecnici. All'udito vengono donati «organi a colori e musica sintetica<sup>20</sup>» mentre alla vista per un verso corrisponde un nuovo «cinema odoroso<sup>21</sup>», antesignano per certi aspetti dell'attuale cinema tridimensionale e per altri anticipatore di una visione ancora più multimediale e sensazionalistica, per l'altro «macchine da leggere<sup>22</sup>» che risparmierebbero perfino allo sguardo la fatica di spostarsi da un punto all'altro. Per quanto il numero più elevato di divieti espressamente resi pubblici dall'ordine costituito del Mondo Nuovo riguardino il tempo (come, ad esempio, quello di non usare il passato remoto o il futuro anteriore e di attenersi esclusivamente al presente e a passati e futuri *prossimi*<sup>23</sup>), il senso più profondo dell'interdetto che una tale suppurazione di stimoli tende a coprire riguarda il sostrato comune del *pro-trarsi*, del *pro-iettarsi*, la dilatazione e la differita di una spazio-temporalità che voglia eccedere il presente. Ciò risulta evidente dagli effetti di quello *psicofarmaco di massa* che fa da panacea per gli abitanti della nuova Londra, il *soma*: il benessere spirituale dei soggetti tende ad identificarsi con un loro annullamento nella presentificazione («cinque minuti più tardi radici e frutti erano aboliti; il fiore del presente sbocciava rosato<sup>24</sup>»), il malessere con un ritorno alle *troppo umane* «miserie dello spazio e del tempo<sup>25</sup>».

La sclerosi ipotizzata da Virilio non indirizza ad un'assenza di lavoro; se seguiamo ulteriormente l'analogia fra dromologia e *Brave New World* (preso come *unus pro omnibus* dei romanzi distopici), al di là della tecnicizzazione e della burocratizzazione delle professioni affibbate ad ognuno dei personaggi del romanzo, ciò che varia realmente rispetto ad una situazione 'normale' è quello che si potrebbe definire il *paradigma dell'azione*: il gesto veramente eretico nel contesto accelerato del mondo della tecnica del futuro è l'appropriazione lenta di *qualcosa*, simboleggiata in particolar modo dalla 'creazione' di qualsiasi oggetto dal nulla. L'esempio viene dato nella descrizione dei rituali scoperti dai protagonisti in una 'Riserva del Selvaggi': qui il dare forma ad un vaso ed il potersi dire suoi artefici costituisce una delle tappe del processo di formazione dei *selvaggi* e la sensazione provata da una sequela di molti tentativi e prove viene collegata ad «una intensa e assorbente felicità<sup>26</sup>», misconosciuta alle coscienze metropolitane. Particolarmente rilevante a livello diegetico è il concludersi della narrazione nella solitudine d'un faro abbandonato<sup>27</sup>, scelto come luogo in cui vivere proprio da uno dei selvaggi che per una serie ingarbugliata di eventi si ritrova a provare l'ebbrezza della modernità e ne rimane eccessivamente ferito e disgustato<sup>28</sup>. Al processo della poiesi autonoma si accompagna, dall'altitudine del faro, la scoperta di una forma di *seduzione* dimenticata, echeggiante un senso di spazialità prima obliato (e quasi proibito) fra le coordinate del Mondo Nuovo: «i dintorni erano seducenti come la lontananza<sup>29</sup>».

La convergenza che si può rintracciare fra gli sforzi intellettuali applicati alle descrizioni letterarie di ipotetici scenari futuristici e l'analisi fenomenologica attorno al senso che alla spazialità e alla temporalità il soggetto umano, col suo corpo, il suo sguardo ed il suo movimento, scopriva

---

20 Cfr. *Ivi*, pp. 63-65.

21 *Ivi*, p. 136.

22 *Ivi*, p. 105.

23 Cfr. *Ivi*, p. 79.

24 *Ivi*, p. 85.

25 *Ivi*, p. 145.

26 «Modellare, dare la forma, sentire le proprie dita acquisire agilità e potere: ciò gli dava un piacere straordinario. [...] Lavorarono tutto il giorno, e per tutto il giorno egli fu pieno d'una intensa, assorbente felicità»; *Ivi*, p. 109.

27 *Ivi*, p. 199 e seguenti.

28 Nelle ultime pagine torna ancora una volta il tema della produzione artistica. John decide di fabbricare un arco procurandosi i materiali dai canneti circostanti; l'emozione da lui descritta è quella di «una pura delizia nel trovarsi a fare qualcosa che esigeva abilità e pazienza»; *Ivi*, p. 202.

29 *Ivi*, p. 200.

abituamente nel contesto pre-moderno e moderno, sta interamente in questa sparizione delle grandi distanze (spaziali e temporali). Allo *short-term* è radicalmente intrecciata la stessa *happiness* nella cornice huxleyana: Bernard Marx, il protagonista del libro, ritiene che i suoi concittadini siano «degli adulti intellettualmente e durante le ore di lavoro. [...] Dei bambini quando si tratta di sentire e di desiderare<sup>30</sup>». È lecito tuttora chiedersi, facendo auscultare il testo dello scrittore inglese nella sua rinnovata attualità, che cosa s'intenda quando si cerca di pensare ad una *maturità del sentire e del desiderare*: sia in Huxley che, come vedremo meglio, in Virilio, si può ipotizzare una proporzionalità che contempli anche il *quantitativo* e non solamente il *qualitativo*. L'intensità di una passione dal punto di vista della psicologia soggettiva, così come la capacità di cura e di 'amministrazione' dei propri desideri e del modo 'adulto' di viverli, sarebbero in stretta correlazione con il *distanziarsi* da essi ed il *proiettarli* che si espande in profondità tanto più è capace di naufragare oltre l'immediatezza. Tutto questo è espresso in maniera antitetica ed oppositiva nelle seguenti dichiarazioni di un alto funzionario del nuovo ordine mondiale del romanzo distopico di Huxley:

L'impulso, arrestato, trabocca, e l'inondazione è il sentimento, l'inondazione è la passione, l'inondazione è perfino la pazzia: tutto dipende dalla forza della corrente, dall'altezza e dalla resistenza dell'ostacolo. La corrente senza ostacoli scorre placidamente lungo i canali stabiliti verso una calma felicità. (L'embrione ha fame; giorno per giorno, la pompa del surrogato sanguigno compie incessantemente i suoi ottocento giri al minuto. Il bambino travasato urla; accorre immediatamente una bambinaia, con una bottiglia di secrezione esterna. Il sentimento sta in agguato in questo intervallo di tempo tra il desiderio e il suo soddisfacimento. Abbreviare l'intervallo, abbattere tutti gli antichi, inutili ostacoli)<sup>31</sup>.

### 3. Una fenomenologia mobile: la *macchina che vede* e l'essenza dello sguardo

Nulla rappresenta meglio un movimento nella spazialità naturale, quasi impercettibile e fatto di accorgimenti che sono contemporaneamente cambi di prospettiva, di angolazione e focalizzazioni su particolari diversi, come la motilità oculare ed il fenomeno dello *sguardo*. Il passaggio «dalla *vista* alla *visualizzazione*<sup>32</sup>» che Virilio attribuisce al principio di accelerazione che agisce nella metamorfosi del senso di realtà dell'animale umano può essere considerato come una traslazione da un ordine di movimento nello spazio ad un altro: e cos'altro costituirebbe il senso di *spazialità* se non quello, preso letteralmente, di *orientamento*?

La conferma di un deteriorarsi di quella che classicamente si definiva *visione* è dato già nella modernità dall'avvento della fotografia: quello che rendeva agli occhi dello scultore francese Auguste Rodin la fotografia un qualcosa di rigido e assolutamente anti-plastico ai fini d'un artista alla ricerca della resa in un'opera del movimento della realtà era la sua natura atomistica, il suo essere fatta di *fermo-immagini*<sup>33</sup> particolarmente evidente negli esperimenti cronofotografici di Marey e Muybridge (così come i video, a loro volta, sono composti da molteplici *fotogrammi*). Non

---

30 *Ivi*, p. 77.

31 *Ivi*, p. 38.

32 Id. *La macchina che vede*, Milano, Sugarco, 1989, p. 37.

33 «Proprio per questo motivo il modello fotografato assumerebbe l'aspetto buffo di un uomo improvvisamente *colpito da paralisi*. Ciò conferma quanto le ho già detto sul movimento nell'arte. Se infatti nelle fotografia i personaggi, benché ripresi in piena azione, sembrano improvvisamente bloccati per aria, è perché tutte le parti del loro corpo sono riprodotte esattamente nello stesso ventesimo o anche quarantesimo di secondo, e non si ha quindi, come nell'arte, uno svolgimento progressivo del gesto»; dichiarazione di Rodin tratta da P. Gsell, *Rodin, L'art*, Parigi, Grasset/Fasquelle, 1911 e citata *Ivi*, p. 12.

è certamente la scultura una *ri*-produzione meno priva di πνεύμα di quanto può esserlo la lastra congelante della foto: eppure il senso della mobilità viene in qualche modo rappresentato, tramite dei 'trucchi' e delle illusioni che si riscontrano in larga parte anche nell'arte pittorica, con i quali l'artista ricrea un effetto di spazialità reale. Le opere d'arte precedenti l'avvento della tecnica fotografica presupponevano, nel suo essere create da un soggetto percepente dotato di tutte le peculiarità e le idiosincrasie che un meccanismo di registrazione sensoriale non può possedere (l'artista *versus* la macchina), lo stesso criterio di comprensione spaziale sia al momento del suo concepimento che al momento della sua fruizione: «l'opera d'arte ha bisogno di testimoni perché con la sua imago avanza in una profondità del tempo della materia che è anche la nostra<sup>34</sup>». La sincronizzazione fra l'artefice del quadro o della scultura e gli osservatori avviene tramite una ricostruzione progressiva di determinati movimenti: fisiologicamente rinvenibili nelle saccadi oculari, l'atto del vedere in quanto movimento (più estesamente riconducibile ad una fenomenologia dello sguardo) che l'opera d'arte plastica ri-attiverebbe sembra aprire una finestra su qualcosa di assente ma che può essere ricreato a partire da alcune indicazioni inscritte nelle forme<sup>35</sup>. Citando proprio *The Art of Seeing* di Aldous Huxley (opera in cui il romanziere e saggista inglese narra della sua lotta contro una cecità parziale, cogliendo l'occasione per dipanare molte riflessioni sulla distinzione fra *visione umana* e *visione artificiale*), il filosofo francese scrive:

La *veridicità* dell'opera dipende, in parte, dalla sollecitazione del movimento dell'occhio (o eventualmente del corpo) del testimone che, per *sentire* un oggetto con la massima chiarezza, deve compiere un numero considerevole di movimenti minimi e rapidi da un punto all'altro dell'oggetto. Invece, se la motilità oculare viene trasformata in fissità «*da qualche strumento ottico o dalla cattiva abitudine*, si ignorano e si distruggono le condizioni necessarie della sensazione e della vista naturale; con la sua ansiosa avidità di raggiungere il tutto, ossia di vedere il più e il meglio possibile, il soggetto trascura gli unici mezzi adatti a riuscirci<sup>36</sup>».

La rottura percettivo-sensoriale che molti artisti riscontrano durante il XX secolo nel confronto di mezzi di rappresentazione 'tradizionali' rispetto a nuove, mirabolanti, possibilità tecniche non è che l'ακμὴ di un lungo processo, avente le sue scaturigini nell'utilizzo di protesi ottiche in ambito scientifico ben prima del loro adattamento al contesto artistico: in questo senso, il Rinascimento è considerato quel momento storico in cui s'impone una nuova *logistica della percezione* che «inaugura un transfert sconosciuto dello sguardo, crea la collisione del vicino e del lontano, un *fenomeno d'accelerazione* che abolisce la nostra conoscenza delle distanze e delle dimensioni<sup>37</sup>». La spazialità naturalmente esperita tramite i sensi è già in epoca rinascimentale abbandonata come canale d'accesso alla realtà scientifica; ad essa si sostituisce una visione funzionalmente deformata, capace di rendere conto in maniera più precisa di un universo che non è più pensabile *ad imaginem et similitudinem nostram*:

Più che un ritorno all'antico, oggi il Rinascimento ci appare come l'avvento di un periodo di superamento di tutti gli intervalli, un'effrazione morfologica che colpisce immediatamente l'effetto di realtà: a partire dalla commercializzazione degli strumenti astronomici e

---

34 *Ivi*, p. 14.

35 Anche l'immagine *tele*-presente della televisione o dello *streaming* virtuale risulta indiretta ed assente: la differenza rispetto all'opera d'arte che indaga sul movimento, come possono essere *Le Radeau de la Méduse* di Théodore Géricault o *l'Ercole e Lica* di Antonio Canova, consiste nell'assenza dell'invito allo sguardo a compiere un lavoro d'immaginazione sul movimento dei soggetti rappresentati simile a quello che il lettore d'un romanzo dovrebbe eseguire nella campitura mentale soggettiva dei personaggi, descritti dalle parole che scorrono sotto i suoi occhi.

36 *Ivi*, p. 13.

37 *Ivi*, pp. 18-19.

cronometrici, la percezione geografica si fa con l'aiuto dei procedimenti dell'anamorfo. I pittori contemporanei di Copernico, Holbein per esempio, esercitano un'arte in cui questo primo smarrimento tecnico dei sensi acquista un posto preponderante grazie a interpretazioni ottiche singolarmente meccanicistiche. [...] L'effetto di realtà diventa un sistema dissociato, un rebus che il testimone sarebbe incapace di risolvere senza una circolazione della luce o delle protesi appropriate<sup>38</sup>.

La ricostruzione di Virilio non è da assumersi necessariamente insieme alle sue connotazioni valoriali conclusive: essa non è né totalmente storica né sovrapponibile al registro fisiologico e cognitivo. Gli echi viriliani sussurrano d'una *presenza* diversa, lo scandagliare di ricerche filosofiche di questo tipo ha come obiettivo un'archeologia della fenomenologia soggettiva che, riportando in superficie alcuni 'reperti', si presta ad un raffronto critico con ciò che è rimasto della conoscenza nel mondo occidentale odierno. La cristallizzazione dei ricordi in fotografie e delle capacità d'immagazzinamento nell'esterno (già intuita da Platone nel *Fedro*, con il dialogo mitico fra il re Thamus ed il dio Theut<sup>39</sup>) in supporti tecnologici causerebbe, nel lessico viriliano, dei «tempi di ritenzione in diminuzione<sup>40</sup>» e porterebbe, di conseguenza, «a un rapido crollo del consolidamento mnesico<sup>41</sup>».

Che cosa s'intende, più precisamente, con l'espressione '*logistica della percezione*'? L'artificialità delle nuove forme spazio-temporali di orientamento nel mondo avrebbero portato con sé gli stessi effetti di pressurizzazione e la medesima quantità di scarti d'incertezza, di senso di *perdita* ontologica, anche se raggiunte con artefatti tecnici del tutto dissimili da quelli storicamente apparsi nei paesi scossi dal progresso: non è il *filtro* ciò che mette in primo piano il filosofo urbanista bensì l'orizzonte *tele-topologico* che da un certo punto in poi si inizia ad *abitare*. La fenomenologia della visione ancorata alla sensoriale organicità, come quella merleau-pontiniana, si basa su un'equazione fra potenzialità del vedere e capacità di azione e comprensione che adesso andranno rimesse radicalmente in discussione: «*Tutto ciò che vedo è per principio alla mia portata (o almeno alla portata del mio sguardo), iscritto nella carta dell'«io posso»*. Con questa importante affermazione, Merleau-Ponty descrive precisamente ciò che sarà rovinato da una tele-topologia diventata ordinaria. L'essenziale di ciò che vedo non è più, per principio, alla mia portata e, anche se si trova alla portata del mio sguardo, non rientra più necessariamente nella carta dell'«io posso<sup>42</sup>». Per dimostrare d'aver ben compreso la natura di ciò che viene «rovinato», il filosofo francese inserisce fra le fila dei suoi ragionamenti un esempio particolarmente icastico, quello del gioco di proiezioni ed incroci degli sguardi della madre e del neonato nell'atto del *cullare* (Figura 1, dove A è la madre e B l'infante): l'educazione che passa tramite il contatto fisico fa pulsare determinate energie, una ricerca dell'Altro che può concretizzarsi in quel punto focale di incontro-scontro che sembra essere in comune fra i soggetti che si scrutano e cercano di apprendere emozioni e definire ruoli in base ad espressioni facciali e reazioni immanenti. La riconfigurazione della spazialità deve tener conto, a

---

38 *Ivi*, p. 19.

39 Platone, *Fedro*, Milano, Bur, 2006, pp. 295–303.

40 Paul Virilio, *La macchina che vede*, p. 23. Con l'idea di *ritenzione* si fa riferimento all'impedire di una fuoriuscita o di una 'perdita'; in questo contesto, però, l'abbreviazione degli intervalli di tempo in cui i dati vanno *soppesati* e valutati *ab imo pectore*, senza soluzione di continuità rispetto al mondo esterno, si connota come vero pericolo per la consistenza 'mnesica' della nostra attività psichica. I prodotti della coscienza si vanno più leggeri e volatili proprio per l'incapacità del soggetto di *ritenere* i propri contenuti, che trovano espressione in delle versioni acerbe o abortite. Lo schizzo non è più preparatorio al disegno, bensì la regola di chi non può più assurgere alla compiutezza in una cornice mossa dalla tendenza incontrollata all'accelerazione della realtà.

41 *Ibid.*

42 *Ivi*, pp. 24-25.

parere di Virilio, di simili «pilotaggi della vista<sup>43</sup>» e del ruolo formativo che hanno avuto nel corso dei millenni.

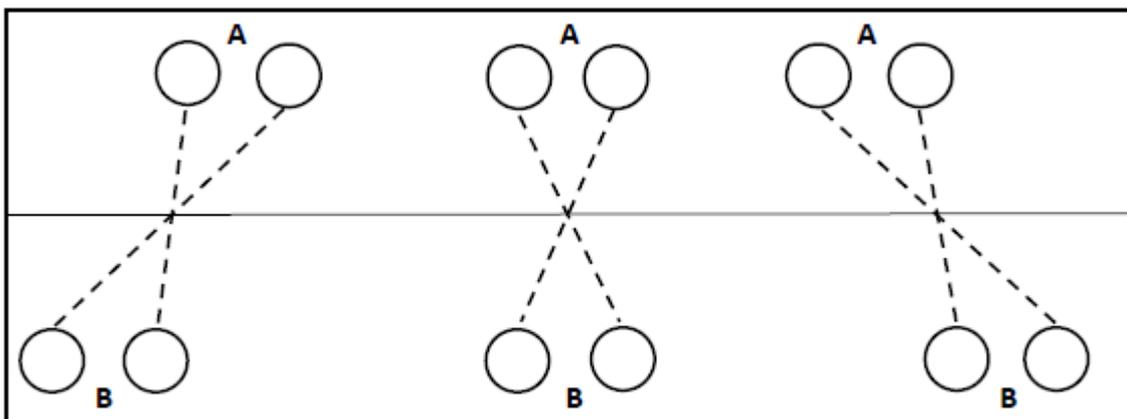


Figura 1

L'inerzia dell'*arrivo generalizzato* ha prodotto una nuova conformazione della memoria individuale, adesso fatta di tante immagini (quand'anche 'interne') assemblate fra loro e sempre più definite, incisive, *iperreali*: una situazione tale che ricorda quella di una *iper-saturazione*, una codificazione fatta di elementi sempre più ingombranti e chiusi in se stessi che andrebbe nella direzione opposta rispetto all'*alfabetizzazione* occidentale, col suo intrinseco intento di 'far posto' e 'lasciar libero' il significato rispetto al significante. Questa diffusa «*visione dislessica*<sup>44</sup>» ed il ritorno all'ideogramma e al geroglifico ad essa annesso sarebbero dei fenomeni emergenti soprattutto nella fase d'apprendimento scolastica: «già da tempo le ultime generazioni capiscono con difficoltà ciò che leggono, perché sono incapaci di *ri-presentarselo*, spiegano i professori... Per essi, le parole non creano più immagini, perché, secondo i fotografi, i cineasti del muto, i propagandisti e i pubblicitari dell'inizio del secolo, le immagini percepite più rapidamente dovevano sostituire le parole; al giorno d'oggi non hanno più niente da sostituire e gli analfabeti e i dislessici dello sguardo non cessano di moltiplicarsi<sup>45</sup>».

Il rapporto fra incremento di velocità (o *accelerazione*) e sensibilità naturale è, perciò, inversamente proporzionale nel pensiero viriliano<sup>46</sup>: l'incidenza fra ciò che si cattura con lo sguardo e la nostra percezione dello spazio circostante si farebbe sentire con particolare frustrazione nell'assenza (destinata a crescere) di un possesso integrale e nell'indebolirsi della facoltà *immaginativa*. Il

43 «Le esperienze sulla comunicazione nel neonato sono particolarmente probanti. Piccolo mammifero destinato, a differenza degli altri, a una quasi-immobilità prolungata, il bambino sembra sospeso agli odori materni (seno, collo...), ma anche ai movimenti dello sguardo. Nel corso dell'esercizio di pilotaggio della vista, consistente nel tenere fra le braccia, all'altezza del viso, faccia a faccia, un bebè di circa tre mesi, e nel farlo ruotare leggermente da destra a sinistra e da sinistra a destra, gli occhi del bambino si «protendono» in senso inverso, come avevano notato con estrema chiarezza i fabbricanti delle vecchie bambole di porcellana, semplicemente perché il neonato non vuole perdere di vista il volto sorridente della persona che lo tiene in braccio. Tale esercizio di allargamento del campo visivo è sentito dal bambino come molto gratificante, egli ride e vuole che si continui»; *Ivi*, p. 24.

44 *Ivi*, p. 27.

45 *Ibid.*

46 «Via via che lo sguardo si fossilizzava perdeva qualcosa della sua velocità e della sua sensibilità naturali, mentre le riprese cinematografiche diventavano sempre più rapide»; *Ivi*, p. 37.

passaggio tramite il quale «*da sostanziale, la visione diventa accidentale*<sup>47</sup>» depotenzia certamente la manovrabilità intellettuale rispetto alla potenza aggettante delle nuove *icone*: sono le immagini, paradossalmente, le uniche vincitrici dell'indebolimento dell'immaginazione. Difatti, con una rete 'bucata' di resistenze e selezioni coscienti, l'impatto e la traforazione della comunicazione istantanea andrebbero verso un detrimento esclusivo del soggetto, non intaccando minimamente il funzionamento dell'apparecchio/apparato tecnico. La figura si solleva da uno 'sfondo': non tanto quello del cartellone o del *dépliant*, quanto quello del *contesto*; ogni elemento della comunicazione contemporanea avrebbe inscritta in sé l'ambizione di divenire *fatico*<sup>48</sup>.

#### 4. Il Vallo Atlantico come ultima difesa dell'umanità

During my youth, work on the European littoral forbade access to it; they were building a wall and I would not discover the ocean, in the Loire estuary, before the summer of '45. The discovery of the sea is a precious experience that bears thought. Seeing the oceanic horizon is indeed anything but a secondary experience; it is in fact an event in consciousness of underestimated consequences<sup>49</sup>.

È con queste parole che inizia *Bunker Archéologie*, sancendo *de facto* il primo passo della riflessione viriliana sul tema della spazialità. L'indagine dromologica del filosofo francese, durata più di quarant'anni e non ancora esaurita, prende le mosse da uno stupore quasi 'infantile': quello di chi non si è mai avvicinato all'oceano e per la prima volta ha la facoltà d'assaporare una sensazione di vastità ed infinitezza rispetto ad un orizzonte sconosciuto. L'occasione è quella dello studio dell'architettura dei *bunker* costruiti dalle truppe naziste durante la seconda guerra mondiale lungo la linea dell'*Atlantikwall*: da che cosa i soldati di terra dovevano difendersi? Verso che direzione si rivolgeva il loro sguardo? In che modo il *bunker*, secondo i gerarchi al comando tedesco, avrebbero potuto fare da *κατέχων*, corazze spesse di quel *Behemoth* terrestre che, nel linguaggio metaforico di Carl Schmitt, è in eterna lotta con il *Leviathan* degli abissi profondi?

L'impressione del *fanciullino* riscoperto in Virilio non può essere, ovviamente, la stessa dei soldati tedeschi che dalle stesse strutture facevano da vedette e tentavano di scorgere nello stesso orizzonte l'avanzare di possibili minacce. Ciò nonostante, il *sentimento oceanico* che viene a galla nelle sensazioni evocate dall'autore permette bene di capire in che modo il valore simbolico dell'idrosfera si manifesta con dei tratti comuni a reazioni contrapposte. Descrive così Virilio quell'*indefinitezza* dello spazio 'aperto' dinnanzi al suo sguardo:

Its color was disappointing, compared to the sky's luminescence, but the expanse of the oceanic horizon was truly surprising: could such a vast space be void of the slightest clutter? Here was the real surprise: in length, breadth, and depth the oceanic landscape had been wiped clean. Even the sky was divided up by clouds, but the sea seemed empty in contrast. [...] My loss of bearings was proof that I had entered a new element: the sea had become a desert<sup>50</sup>.

Lo sterminato *deserto acquatico* che per la prima volta l'uomo scopre, abitabile solo nell'immaginazione, lascia intuire come le casematte ipogee o seminterrate si affacciassero su un

---

47 *Ibid.*

48 «L'*immagine fatica* – l'immagine centrata dall'obiettivo che forza lo sguardo e trattiene l'attenzione – è non solo un puro prodotto delle focalizzazioni fotografiche e cinematografiche, ma anche di un'illuminazione sempre più intensa e dell'intensività della sua definizione, che non restituisce che zone specifiche, mentre quasi sempre il contesto scompare nel vago»; *Ivi*, p. 39.

49 Paul Virilio, *Bunker archeology*, New York, Princeton Architectural Press, 1994, p. 9.

50 *Ivi*, p. 10.

*nulla*, «facing the open sea, facing out into the void<sup>51</sup>»; la struttura architettonica del *bunker*, che richiama le forme dei monumenti funebri delle civiltà arcaiche<sup>52</sup> da un lato e dall'altro gli ancora più primitivi *monoliti* (grazie anche alla metodologia di costruzione, spesso consistente in un'unica colata di cemento e pietra), è secondaria rispetto alla profonda *raison d'être* della sua locazione, alla necessità *sui generis* di una difesa che non sembra più avere a mente dei punti strategici da conservare o delle zone critiche da tenere sotto controllo. I *bunker* del Vallo Atlantico sono simili, nella ricostruzione miticamente connotata di Paul Virilio, a degli «altars built to face the void of the oceanic horizon<sup>53</sup>», bastioni estremi di quella che la propaganda nazionalsocialista amava chiamare, in chiave prettamente anti-britannica, la *Festung Europa*.

Il racconto che Virilio fa dei *bunker*, cartografati uno per uno nel corso delle sue ricerche di storia dell'architettura sulle coste francesi (basti pensare che l'occasione del saggio in questione è quella di guida in formato scritto per una mostra organizzata dallo stesso Virilio presso il Musée des Arts Décoratifs di Parigi nel 1975<sup>54</sup>), non si appiattisce in un registro storico e men che meno rievoca le intersezioni violente degli scontri armati. L'attesa di una minaccia immaginata all'interno dell'angusto spazio delle casematte ricorda quella de *Il deserto dei Tartari* di Dino Buzzati: ad essa si aggiunge l'attribuzione di un valore simbolico metafisico a due schieramenti, il Cielo/Mare e la Terra/l'Europa. Figli di tutte le fortificazioni poste a salvaguardia dei *limes* dell'Antica Roma così come della *Grande Muraglia* cinese, i *bunker* del Vallo Atlantico prendono forma «at the precise moment of the sky's arrival in war; they marked off the horizontal littoral, the continental limit<sup>55</sup>». Come per il telescopio e l'obiettivo fotografico in *La machine de vision*, così in *Bunker Archéologie* la gravidanza degli elementi non risiede nella loro differenza sostanziale-qualitativa, bensì nel loro farsi rappresentanti di differenti *ordini spaziali*: la capacità bellica di muoversi nel cielo a velocità supersonica (che equipara, in termini vettoriali, il proiettile ed il veicolo<sup>56</sup>) ed attraversare gli oceani, rendendo la distinzione fra continenti e 'storie' continentali diverse superata ed annunciando prima del tempo quello che è oggi considerato il *tempo reale* della globalizzazione, rappresenta sotto certi aspetti la facciata aggressiva e performativa di una volontà *conoscitiva* già presente, *in nuce*, nelle grandi imprese cartografiche di Filippo Apiano nel XVI secolo e César-François Cassini nel XVIII secolo (per tacere della cartografia elettronica resa possibile al giorno d'oggi dall'osservazione satellitare della NASA)<sup>57</sup>. I *vettori-velocità* e la loro forza d'impatto, gli effetti psicologici della minaccia d'una mobilitazione totale differente da quella della *totaler Krieg*, che annullerebbe ogni distanza e renderebbe vana ogni previsione (il «tutto arriva» del concetto di *arrivo generalizzato* del 'turismo supersonico' viriliano agisce qui in senso diverso, facendo

51 *Ibid.*

52 «A complete series of cultural memories came to mind: the Egyptian mastabas, the Etruscan tombs, the Aztec structures... as if this piece of artillery fortification could be identified as a funeral ceremony, as if the Todt Organization could manage only the organization of a religious space»; *Ivi*, p. 11.

53 «Until this era, fortifications had always been oriented toward a specific, staked-out objective: the defense of a passageway, a pass, steps, valleys, or ports, as in the case of the La Rochelle towers; it had always been a question of "guarding" as easy to understand as the caretaker's role. Whereas here, walking daily along kilometer after kilometer of beach, I would happen upon these concrete markers at the summit of dunes, cliffs, across beaches, open, transparent, with the sky playing between the embrasure and the entrance, as if each casemate were an empty ark or a little temple minus the cult. It was indeed the whole littoral that had been organized around these successive bearings. You could walk day after day along the seaside and never once lose sight of these concrete altars built to face the void of the oceanic horizon»; *Ivi*, pp. 11-12.

54 Cfr. Ubaldo Fadini, *Prospettiva Bunker. Modi della sparizione e urgenze di liberazione in P. Virilio*, in Silvano Cacciari, Ubaldo Fadini, *Lessico Virilio. L'accelerazione della conoscenza*, Pisa, Felici Editore, 2012, p. 18.

55 Paul Virilio, *Bunker archeology*, p. 12.

56 «The technological conjunction of the vehicle and the projectile concentrates both movements of reduction»; *Ivi*, p. 20.

57 Cfr. *Ivi*, p. 17.

scorgere tuttavia un *fil rouge* che passa dalle televisioni alle portaerei) e precauzione, conferiscono la vittoria all'apparato tecnico che meglio degli altri *derealizza* il mondo ed i suoi confini<sup>58</sup>, donando «to the military establishment that *omniscience* and that *omnipresence* it has from the beginning wished to acquire<sup>59</sup>». L'archeologia dei bunker è una «archaeology of the brutal encounter<sup>60</sup>»: se è vero che ogni infrastruttura di difesa «set up the *duel*<sup>61</sup>», le pareti oltremodo spesse, l'incredibile profondità a cui simili strutture giungevano, l'estensione impressionante delle difese lungo la costa europea (visto anche il progetto originale) e gli atteggiamenti parossisticamente vigili di Fritz Todt prima, Albert Speer dopo ed infine del feldmaresciallo Erwin Rommel, in contrasto col netto rifiuto del *Führer* di prendere anche solo in considerazione un sopralluogo diretto<sup>62</sup>, conferiscono nelle pagine viriliane un'aura quasi mistica, contemporaneamente inquietante e salvifica, alle casematte naziste.

La guerra fra questi due ordini di spazialità contrapposti è lunga dal finire; il contesto storico dell'opera è quello di una Guerra Fredda che non sembra sul punto di cessare e l'identificazione che viene compiuta in maniera implicita fra un Est 'territorializzato' ed un Ovest dissipatore dei luoghi e venditore di una nuova *dimensione* è evidente. I *territoriali* (no-global *ante litteram*) si trovano a dover resistere ad un movimento 'astraente' che dal mare passa all'aria e da questa allo *spazio vuoto*<sup>63</sup>: «this overlay of these two strategic ways of thinking in today's world is not limited to geography, that is to say, to a more or less declared opposition of the Occident to the Orient. The overlay is found especially in the more fundamental opposition of the rural to the urban, between those who are territorialized and those who tend ceaselessly to *dissipate* in their conquest of elemental totality, in pure spatiality: sea, sky, and empty space<sup>64</sup>».

Adolf Hitler, in quest'ottica, è considerato da Paul Virilio come ultimo paradigma antropologico di un'*umanità terrestre*, capace di una *Lebensraum* manifesta, seppur nella sua forma violenta e reattiva; l'espansionismo ed il neocolonialismo tedesco sono messi da parte, nella rilettura storica viriliana, rispetto al concetto di *Festung Europa* e alla 'terrestrità' che viene sondata dal filosofo francese nell'analisi di alcune frasi di Hitler stesso tratte da *L'espansione del Terzo Reich*. Particolarmente significativi sarebbero sia i riferimenti 'idrofobici' («our future is not on water but in Europe<sup>65</sup>») sia la scelta di motivare la cosiddetta operazione *Barbarossa* tramite la promessa di centinaia di migliaia di chilometri quadrati di *terre* che sarebbero divenute *possedimenti* dei soldati tedeschi<sup>66</sup> (ritenuti capaci, perciò, d'apprezzare ancora quel sentimento della proprietà e del *fare tesoro* del conquistato, forse già anacronistico allora e totalmente in disaccordo con le implicite

---

58 Sul mondo trasformato in *tappeto di traiettorie*, si legga: «n the course of history, route and rampart construction lined out the radiation of energy through the rectitude of lines, but the weakness of the driving forces, together with demographic weakness, did not yet allow this slow transformation of the world into a *carpet of trajectories* to become disquieting»; *Ivi*, p. 19.

59 *Ivi*, p. 18.

60 *Ivi*, p. 19.

61 *Ibid.*

62 «It is clear that the constantly repeated refusal of the dictator to visit the Atlantic Wall are significant; the bunkers on the European littoral were from the start the funerary monuments of the German dream»; *Ivi*, p. 29.

63 Qui la traccia sotterranea che Virilio ha in mente è certamente la *space race* delle due Superpotenze.

64 *Ivi*, p. 22.

65 «Just before hostilities broke out, Adolf Hitler moreover announced in his essay, *The expansion of the Third Reich*, «Germany will apply itself to a powerful concentration of its interior forces... She will understand that our main task is the creation of a mighty land army, for our future is not on water but in Europe»; *Ivi*, p. 29.

66 «Hitler declared: «The only aim of this war worth all the bloodshed could have been nothing else but the assurance instilled in German soldiers that they would obtain several hundred thousand square kilometers of land for general German colonization». But on the western front, on the open sea and the liquid plains, there are no possibilities for colonies»; *Ibid.*

logiche polemologiche della contemporaneità). La «Nazi claustrophobia<sup>67</sup>», in una cornice simile, pare essere quanto di più fenomenologicamente umano sussista fra le forze in gioco; la diagnosi sulla sconfitta delle truppe tedesche da parte di Virilio poggia sul misconoscimento dei *veri* fronti spaziali di confronto tecnico: trascurare la *Luftwaffe* e la *Kriegsmarine* a favore dello *Heer* di terra avrebbe frenato l'integralismo tecnologico del regime nazista, tradendo almeno sotto un singolo aspetto quel transumanesimo tanto celebrato nei messaggi della propaganda. È una concezione *filosofica* dello spazio la vera pecca della strategia hitleriana: «these are the results of a philosophy of military space, the philosophy of a warlord tied to the earth, to its surface; these are the results of an arms production policy that privileged ground forces to the detriment of air and sea efforts<sup>68</sup>». Scendere nel ventre del bunker, nascondersi dietro le feritoie e spaventarsi dinnanzi a quella vastità temibile come rispetto alla possibilità d'essere *ubiqui* ed *istantanei*; l'ultima linea di difesa terrestre concretamente progettata, considerata strategicamente essenziale, trasmette al Prometeo titubante dell'oggi gli stessi brividi che attraversavano i nervi del *Führer*: «in front of the sea Hitler rediscovered ancient terrors: water, a place of madness, of anarchy, of monsters, and of women, too<sup>69</sup>».

## 5. Conclusione

Non è certo semplice tradurre la frequenza più alta della filosofia viriliana in una sinfonia di fatti concreti che possono sembrarci immediatamente familiari: l'annullamento dello spazio reale rimarrà, forse sempre una tensione impossibile da compiere, per nostra fortuna. È, ad ogni modo, possibile indicare in più punti l'incremento di una certa pressione e le crepe che si vengono a creare sulla superficie sensoriale del soggetto: non è necessario ricorrere per forza ad un'*augmented reality* completata dal filtro tecnologico perfetto di lenti cibernetiche extra- o intra-corporee per indagare, ad esempio, lo statuto delle conoscenze attuali e le modalità d'accesso alle stesse. *Internet*, nella sua conversione immanente di un insieme di esperienze dirette in indirette e nel suo potenziale di 'biblioteca universale', da molti salutato con il fervore con il quale si accoglie una nuova era di salvezza, rappresenterebbe l'apice di un processo che soggiace l'esperienza e la cognizione sin dai primordi: la trascrizione su supporti esterni, come tavolette e libri, non potrebbe essere considerata qualitativamente diversa rispetto alla traduzione *finale* del sapere in *informazione* e la *reificazione della conoscenza* andrebbe fatta risalire quantomeno al primo grafema umano. La continuità del processo e la sua evoluzione non sottraggono, però, significanza al taglio teoretico che pensatori come Virilio riescono a fornire: l'*inerzia cognitiva* che si manifesterebbe contemporaneamente all'accesso totale all'*onniscienza* completerebbe quell'apoteosi che abbiamo cercato di ricostruire attraverso le nozioni, ora umane, di *ubiquità* ed *istantaneità*. Sembrerà al lettore che l'argomento trattato sia stato, in un'ultima analisi, più precisamente il *movimento* che la spazialità: ma sarà intelligibile un ambiente dove niente più può essere *scoperto*? In che tipo di reame abiterebbe l'uomo-Dio di quello che, in termini globalizzati, viene chiamato tempo *reale*?

## 6. Bibliografia

MARTIN HEIDEGGER, *Costruire Abitare e Pensare*, in Martin Heidegger, *Saggi e discorsi* (a cura di Gianni Vattimo), Mursia, Milano, 2012.

ALDOUS HUXLEY, *Il mondo nuovo. Ritorno al mondo nuovo*, Mondadori, Milano, 2013.

---

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

- PAUL VIRILIO, *Vitesse et politique: essai de dromologie*, Galilée, Parigi, 1977.
- PAUL VIRILIO, *La macchina che vede*, Sugarco, Milano, 1989.
- PAUL VIRILIO, *L'estetica della sparizione*, Liguori, Napoli, 1992.
- PAUL VIRILIO, *La deriva di un continente*, in A.A.V.V. (a cura di Paul Virilio), *La deriva di un continente. Conflitti e territorio nella modernità*, Mimesis, Milano, 1994.
- PAUL VIRILIO, *La crociera del missile*, in A.A.V.V. (a cura di Paul Virilio), *La deriva di un continente. Conflitti e territorio nella modernità*, Mimesis, Milano, 1994.
- PAUL VIRILIO, *Bunker archeology*, New York, Princeton Architectural Press, 1994.
- PAUL VIRILIO, *La velocità di liberazione*, Mimesis, Milano, 1997.
- PAUL VIRILIO, *Lo spazio critico*, Dedalo, Bari, 1998.
- PAUL VIRILIO, *La bomba informatica*, Raffaello Cortina, Milano, 2000.
- PAUL VIRILIO, *Les Illusions du temps zéro*, in *Esprit* n° 1 (2000), *Quel capitalisme? Quelle critique?*, Éditions Esprit, Parigi, 2000.
- PAUL VIRILIO, *La strategia dell'inganno*, Asterios, Trieste, 2000.
- PAUL VIRILIO, *La procedura silenzio*, Asterios, Trieste, 2001.
- PAUL VIRILIO, *L'incidente del futuro*, Raffaello Cortina, Milano, 2002.
- PAUL VIRILIO, *Krach globale*, in *Cyberzone* n° 19 (2004), *L'incidente spiegato agli adulti*, pp. 7-14, Stampa Alternativa, Roma, 2004.
- PAUL VIRILIO, *Città panico. L'altrove comincia qui*, Raffaello Cortina, Milano, 2004.
- PAUL VIRILIO, *L'orizzonte negativo. Saggio di dromoscopia*, Costa & Nolan, Milano, 2005.
- PAUL VIRILIO, *L'arte dell'accecaimento*, Raffaello Cortina, Milano, 2007.
- PAUL VIRILIO, *L'università del disastro*, Raffaello Cortina, Milano, 2008.
- PAUL VIRILIO, *The Futurism of the instant. Stop-eject*, Polity Press, Cambridge, 2010.
- MARCELLO FALETRA, *Uscita di sicurezza*, in *Cyberzone* n° 19, *L'incidente spiegato agli adulti*, pp. 17-26, Stampa Alternativa, Roma, 2004.
- GIANFRANCO MARRONE, *Minimalismo euforico*, in *Cyberzone* n° 19, *L'incidente spiegato agli adulti*, pp. 28-33, Stampa Alternativa, Roma, 2004.
- UBALDO FADINI, *Prospettiva Bunker. Modi della sparizione e urgenze di liberazione in P. Virilio*, in SILVANO CACCIARI, UBALDO FADINI, *Lessico Virilio. L'accelerazione della conoscenza*, Felici Editore, Pisa, 2012, pp. 18-63.
- SILVANO CACCIARI, *Speed and Politics. Virilio in lingua inglese*, in SILVANO CACCIARI, UBALDO FADINI, *Lessico Virilio. L'accelerazione della conoscenza*, Felici Editore, Pisa, 2012, pp. 65-96.