

LA NATURA E IL DIAVOLO. SUL RAPPORTO DI VILÉM FLUSSER CON IL SACRO

Emanuele Fadda

Abstract

*Vilém Flusser (1920-1991) is best known in Italy for his works on technology, design, and the media. But he was a well-rounded philosopher, and the common thread that ties his work together – besides the role of language – is a strong sense of the sacred, which is present in all his works but is explored most deeply in his lesser-known ones. In order to show this, I will present here a comparison between one of his earliest books (*A história do Diabo*) and one written twenty years later (*Natural:mente*), in order to defend the hypothesis that the latter represents a sort of fulfillment of the former (in disguise – but we know that this is the Devil's standard *modus operandi*).*

Keywords: Flusser, Sacred, Creation, Nature, Technology

85

1 Introduzione: uno sradicato e il suo posto nel mondo

*Straniero (e estraneo) è colui che afferma
il proprio essere nel mondo che lo circonda.
In questo modo, dà senso al mondo
e, in un certo senso, lo domina.
Ma lo domina tragicamente: non si integra.
Il cedro è straniero nel mio parco.
Io sono straniero in Francia.
L'uomo è straniero nel mondo.
Vilém Flusser*

La biografia di Vilém Flusser (1920-1991) sfugge a ogni caratterizzazione univoca, tanto per ciò che concerne l'appartenenza (e la tradizione) nazionale quanto per ciò che attiene al suo inquadramento nel mondo intellettuale. La voce Wikipedia a lui dedicata, per esempio, lo definisce come «Czech-born Brazilian philosopher, writer and journalist, best known for his contributions to media studies, communication theory, and the philosophy of language». Una sorta di chimera o di ircorcervo, come si vede. Nato a Praga nel

1920¹ da una famiglia di intellettuali ebrei (suo padre aveva studiato con Einstein), nel 1939, poco dopo essersi iscritto a Filosofia, è costretto a fuggire dall'invasione nazista, che porterà i suoi genitori e sua sorella a morire nei campi di concentramento. Insieme alla sua allora fidanzata, e poi moglie, Edith, si reca prima a Londra, e poi si stabilisce in Brasile. Sposerà Edith, ma non otterrà mai un titolo accademico, guadagnandosi da vivere nell'ambiente dell'industria e del commercio (per molti anni lavorerà per una grande industria che produce radio a transistor). Con il tempo, instaura una serie di amicizie e si costruisce un cenacolo intellettuale², iniziando a tenere lezioni presso istituzioni tecniche e accademiche e a pubblicare scritti di varia natura e di taglio diverso. Nel 1972, decide di lasciare il Brasile per difficoltà con il regime militare che si era instaurato, e riprende a girovagare per l'Europa, per stabilirsi infine nel sud della Francia. Nel 1991, in seguito alla caduta del Muro di Berlino, si reca finalmente a Praga per fare una conferenza, ma al suo ritorno trova la morte in un incidente automobilistico vicino al confine con la Germania. Da allora in poi, sarà soprattutto la moglie Edith a gestire la sua eredità intellettuale, promuovendo la circolazione di un insieme vastissimo ed eterogeneo di scritti, già pubblicati o (allora) ancora inediti.

In Italia, Flusser è noto soprattutto per tre opere tradotte da Bruno Mondadori, dedicate alla tecnologia e ai media, due delle quali sono raccolte di studi posteriori alla morte dell'autore: si tratta di *Per una filosofia della fotografia* (2003 [1983]), *Filosofia del design* (2003 [1993]) e *La cultura dei media* (2004)³.

Leggendo questi scritti flusseriani, risalenti al periodo che va dalla fine degli anni '70 agli anni '80 e all'inizio degli anni '90, raramente si percepisce la distanza – che pure dovrebbe apparire insormontabile – tra il mondo mediatico e tecnologico che era il suo e quello che è il nostro. Piuttosto, è il carattere

¹ La maggior parte dei dati che qui riporto sono tratti dalla breve biografia presente nel portale *flusserstudies.net*, che raccoglie una vasta mole di materiali sull'autore, e non si limita a ospitare i contributi dell'omonima rivista.

² La seconda parte dell'autobiografia filosofica di Flusser – intitolata significativamente *Bodenlos* ("senza fondamento", ma anche "assurdo") – tratteggia i rapporti con i componenti di questo cenacolo intellettuale: letterati, filosofi, artisti che hanno costituito la spina dorsale della cultura brasiliana di quegli anni.

³ Quest'ultima è seguita da una preziosa postfazione di A. Borsari (Borsari 2004). Meno conosciuta (e più difficile da reperire) è un'altra raccolta (Flusser 2009), pubblicata da Fazi e dedicata al tema delle "tecnoimmagini".

profetico delle sue osservazioni e delle sue riflessioni ciò che risalta. È come se Flusser avesse visto quello che succede a noi prima di noi, e senza averlo mai visto davvero. Questo ruolo di profeta della società telematica è forse quello che ha fatto la sua fortuna, e lo ha trasformato in un piccolo classico per i corsi di comunicazione e di design (soprattutto per quelli che lasciano spazio all'impianto teorico-filosofico, nella consapevolezza che, come già diceva Eco (1964: 15), non si può fare la «teoria di giovedì prossimo»); esso va però inquadrato nel contesto più ampio del rapporto con la «trascendenza non mistica, ma esistenziale» (Bernardo 2007: 15)⁴ che è ciò che lo fa scrivere.

Ciò che permette di considerare invece Vilém Flusser come un filosofo a tutto tondo, e non solo un “filosofo della tecnologia” o un “filosofo dei media” (che pure sarebbe già abbastanza) non è tanto la natura dei suoi riferimenti intellettuali, che vanno da Heidegger a Goethe, dall'esistenzialismo a Wittgenstein, quanto la costanza e l'intreccio di due temi – il linguaggio⁵ e la sacralità – che hanno un andamento carsico nelle opere più note, ma anche uno sviluppo più ampio in opere non tradotte in italiano, ma fondamentali, scritte per lo più nei primi anni della sua riflessione filosofica (e poi magari riprese nei testi successivi): da una parte, *Lingua e realtà* (Flusser 1963) e *Filosofia del linguaggio* (Flusser 1966) dall'altra, opere come la *Storia del Diavolo* (Flusser 1965) e *Della religiosità* (Flusser 1967). Una considerazione complessiva del

87

⁴ Tutte le traduzioni in italiano delle opere che non hanno un'edizione italiana sono a cura di chi scrive. Ho letto *Bodenlos* nella (auto-)traduzione portoghese, e *Storia del Diavolo* nella traduzione inglese a cura di R. Maltez Novaes. Per queste opere riporterò dunque una doppia indicazione di anno: la prima è l'edizione originale, la seconda è quella cui rimanda il numero di pagina.

⁵ Non posso soffermarmi in questa sede su questo tema fondamentale, ma devo almeno fare riferimento ad alcuni aspetti, a partire dalla natura di poliglotta “assoluto” – mi si passi l'espressione – dell'autore: bilingue ceco-tedesco (come tutti i praguesi), ha contezza dell'ebraico e del latino. Studia e pratica l'inglese, e poi al suo arrivo in Brasile elegge il portoghese a lingua principale per i propri contributi filosofici. Comprende e pratica, inoltre, il francese, l'italiano e diverse altre lingue. In questa condizione, in cui risulta difficile identificare una vera e propria lingua materna (il ceco, che potrebbe candidarsi a questo ruolo, è quasi totalmente ignorato nella scrittura), Flusser adotta il confronto interlinguistico (non solo lessicale, ma anche sintattico, morfologico e prosodico) come metodo filosofico, e la pratica costante dell'auto-traduzione come verifica delle proprie acquisizioni teoriche. Cfr. Flusser (1992/2007: 221): «sono domiciliato in almeno quattro lingue e mi vedo sfidato e costretto a tradurre e ritradurre tutto ciò che devo scrivere».

pensiero di Flusser che parta da questi temi è molto rara nella letteratura su questo autore in lingua italiana⁶ (mentre più ampio è il panorama degli studi in lingua portoghese e tedesca).

Il mio contributo si inserisce dunque in una ricerca di più ampio respiro, in corso da qualche mese, per arrivare a un'immagine più ampia e sfaccettata della figura di Flusser, non relegata alla moltitudine dei saperi disciplinari che hanno interesse ad accostarvisi. Più in particolare, esso inerisce alla prospettiva della delineazione dei rapporti tra Flusser e il sacro, e vuole stabilire un legame preciso tra due opere che non sembrano, a prima vista, avere una relazione stretta: la già citata *História do Diabo* e un testo posteriore, scritto dopo il ritorno in Europa: *Naturalmente* (Flusser 1979). L'idea che propongo è quella per cui quest'ultima opera è in qualche modo un contrappunto alla prima, in cui la coppia *natura vs. cultura* è la laicizzazione (nemmeno troppo accentuata) di quella *divino vs. diabolico* proposta nella prima, e permette di capirne (e svilupparne) meglio alcuni aspetti.

88 Procederò delineando, anzitutto, il rapporto tra il sacro e la tecnologia, per come si mostra nelle opere più note; nei due paragrafi seguenti, presenterò rispettivamente il contenuto delle due opere in oggetto, per poi dedicare la sezione conclusiva al confronto tra esse e alla riflessione che ne scaturisce.

2 La tecnologia come creazione e il suo rapporto con il sacro

*Tutti i nostri problemi sono,
in ultima analisi, religiosi.*
Vilém Flusser

L'insegnamento fondamentale che la parabola intellettuale di Vilém Flusser lascia a chi voglia ripercorrerla tenendo conto di tutti i suoi aspetti e sottotesti è che la creazione non è mai innocente⁷, perché si inserisce in un cosmo già strutturato, e viene a

⁶ V. però ora Restuccia (2018, 2021).

⁷ Compresa quella artistica e letteraria: cfr. p. es. Flusser (1992, tr. port.: 134), dove si dice che il romanziere del XIX secolo «assumeva il punto di vista della divinità creatrice» e «faceva finta di essere Dio». A questo lato “luciferino” della creazione – considerato da una prospettiva semiotica – ho dedicato uno studio recente (Fadda (2026), concepito insieme a questo, e che è ad esso complementare.

perturbarne l'ordine. Risolvere un problema significa rimuovere un ostacolo che c'era, ma al prezzo di creare un altro ostacolo, che prima non c'era. Questa idea viene chiamata talvolta il "paradosso" di Flusser, e si trova formulata abbastanza chiaramente nel nono saggio di *Filosofia del design* (Flusser 1993), intitolato significativamente "Il design: un ostacolo alla rimozione di ostacoli". Il punto di partenza è dato dall'identificazione (attraverso il metodo linguistico delle etimologie comparate caro al filosofo ceco) di oggetto e problema. Problema, proprio come *objectum* o *Gegenstand*, è infatti qualcosa che ci è gettato davanti, e può essere utile o dannoso a seconda dei casi, e passare dall'uno all'altro status a seconda del modo in cui decidiamo di usarlo.

Un semplice 'oggetto' (*Gegenstand*) è qualcosa che intralcia, un ostacolo che è stato «gettato» sul nostro cammino (latino *objectum*, greco *problema*). Il mondo è oggetto e problematico nella misura in cui costituisce un ostacolo (ivi: 51).

Il designer (e l'*homo faber* in generale) è qualcuno il cui compito è progettare oggetti che consentano di rimuovere ostacoli. Ma gli oggetti sono a loro volta, essenzialmente, ostacoli (*problemi*). Dunque non si possono rimuovere ostacoli senza crearne di nuovi.

89

Un oggetto d'uso è un oggetto necessario per rimuovere dal proprio percorso altri oggetti. Questa definizione contiene una contraddizione: un ostacolo che serve a rimuovere ostacoli? [Ma] quanto più proseguo nel cammino, tanto più sono intralciato da oggetti d'uso. [...] ne sono doppiamente intralciato: primo perché ne ho bisogno per proseguire, e secondo perché vengono a sovrapporsi al mio cammino. [...] a mano a mano che vado avanti, la cultura diviene sempre più attiva e problematica (*ibidem*).

D'altra parte, non è possibile per l'uomo, ente intrinsecamente plurale (e sociale) porsi in rapporto con il mondo senza influenzare il rapporto con i propri consimili. Dunque ogni tecnologia, come produzione di oggetti (*Gegenstanden*, *problemata*) diviene mediazione, e, potenzialmente, medialità:

Gli oggetti d'uso rappresentano [...] delle mediazioni (dei *media*) tra me e le altre persone, non solo degli oggetti (*ibidem*: 52).⁸

⁸ Risulta fin troppo evidente il legame (se non la derivazione *tout court*) di

Torneremo su questo aspetto, ma ora concentriamoci sul passaggio che ci permette di giungere dal tema del design a quello del sacro. Si tratta del tema della *responsabilità* del designer, come *creatore*, nei confronti dei propri simili, e del rapporto tra libertà e *progresso*. Flusser afferma che «Quando si tratta di realizzare e dare forma a oggetti ci si confronta con il tema della responsabilità (e perciò con quello della libertà)» (ivi: 52 s.), e per questo «[a]lmeno da [l] Rinascimento] coloro che realizzano progetti sono persone che conferiscono forme agli oggetti in modo da renderli sempre più utilizzabili» (ivi: 53).

Ma oggi non è più così: «La situazione attuale della cultura è quella che è [...] perché realizzare progetti in modo responsabile è considerato un regresso.» (ivi: 54). Il rapporto con l'*immaterialità* di ciò che si crea (che pure, nel momento in cui Flusser scriveva, non era pervasivo come oggi – e proprio in questo consiste la “profeticità” della sua visione) ha cambiato le carte in tavola e necessita una riflessione che parta da presupposti diversi. Se è vero, infatti, che «si è cominciato a slegare il concetto di oggetto da quello di *materia* e progettare oggetti d’uso immateriali» (ibidem) – incarnati (mi si passi l’ossimoro) dalla categoria di *software*, che è oggi assolutamente pervasiva e metaforicamente potentissima – è vero anche che «[c]iò non equivale a dire che la “cultura immateriale” che tende progressivamente ad affermarsi costituisce un intralcio minore: probabilmente restringe la libertà ancora più di quella materiale»⁹. Questo perché «[a]nch[e] gli oggetti d’uso immateriali] sono destinati a essere scartati» (ivi: 55). L’augurio di Flusser è che questo produca una nuova consapevolezza (che a tutt’oggi, verrebbe da dire, non si vede):

questo approccio all’oggetto con la categoria heideggeriana di *Zuhandenheit*: cfr. Heidegger (1927: § 17 e le voci *Mezzo* e *Utilizzabilità* nel glossario di P. Chiodi). Il passaggio da mezzo a *medium*, implicito nella concettualizzazione del filosofo tedesco, viene esplicitato da Flusser, e ancor più da Byung-Chul Han (v. n. seguente).

⁹ Il tema della sempre maggiore presenza, nel nostro orizzonte cognitivo ed esistenziale, delle *non-cose* – ma ricordiamo che il termine *Unding*, in tedesco, designa anche ciò che è “assurdo” – viene ripreso da Flusser in due saggi contenuti nel medesimo volume (Flusser 1993/2003: capp. 16-17), e poi dal pensatore coreano (ma di cultura tedesca, e di filiazione heideggeriana) Byung-Chul Han, che in un saggio dall’ispirazione dichiaratamente flusseriana (Han 2023) affronta la situazione attuale con un’attitudine ben più “apocalittica” – per impiegare un’altra espressione di Eco (1964) – rispetto a quella di Flusser.

Cominciamo a prendere coscienza della caducità di tutte le forme (e perciò di tutto ciò che è creato), dal momento che i rifiuti stanno iniziando a ostacolarci almeno quanto gli oggetti d'uso. Può essere che la consapevolezza della caducità di tutto ciò che è creato (perciò anche degli oggetti immateriali) contribuirà a determinare una situazione in cui le cose saranno progettate con un po' più di responsabilità [...] Una cultura con un po' più di libertà (*ibidem*).

Visto da un punto di vista più ampio, l'ostacolo/problema è un limite, che si può immaginare come posto da qualcuno. Voler superare il limite significa anche addentrarsi in un ordine diverso, in cui si inserisce qualcosa che non era presente. Se adottiamo, con le cautele del caso, un metodo di ragionamento teleologico (la causa finale aristotelica) rigorosamente a posteriori, si potrebbe anche dire che *non era previsto*.

Veniamo ora all'interpretazione di questa idea secondo le lenti (che sono quelle di Flusser medesimo, come vedremo) del sacro. L'autore sceglie di definire la propria vita come una «ricerca di fede nella disgrazia» (Flusser 1992/2007: 83) e, nel corso delle sue navigazioni in un mare che «è prevalentemente quello della teoria dei media, nelle sue diverse declinazioni che abbracciano l'antropologia, la sociologia, la teoria dell'informazione e la cibernetica» (Restuccia 2018: 17), adotta un'attitudine che egli stesso definisce di *religiosità* (Flusser 1967). Si tratta di un'attitudine che, spinta da una «fame religiosa insoddisfatta», non appagata della religiosità confessionale, per la quale nutre un «misto di invidia e disprezzo, di umiltà e blasfemia» (ivi: 21), porta costantemente a «captare la dimensione sacra del mondo (...) come realtà significativa, cioè come realtà che rimanda fuori da sé stessa» (ivi: 18). Per questo, egli definisce il sacro, a partire dalla natura (ci torneremo), in questo modo:

91

Due limiti della natura, due “sacralità”: il limite delle cose visibili, ma inudibili, e quello delle cose udibili, ma invisibili. Il primo è “sostanziale”, ed è sacro per l'essere inapprossimabile. Il secondo è “verbale”, ed è sacro per l'essere inimmaginabile. Il primo può esser chiamato “spettrale” se per “spettro” intendiamo apparizione silenziosa. Il secondo può essere chiamato “spirituale” se per “spirito” intendiamo qualcosa di inimmaginabile (Flusser 1979: 117).

Anche questa ricerca è guidata da una sorta di poliglossia, che diventa politeismo: un costante dialogo, confronto e “ritraduzione” reciproca tra le tradizioni cristiana, orientale, greca ed ebraica. Flusser inserisce osservazioni sul senso del sacro laddove non ce le aspetteremmo: per esempio un’opposizione tra il cristianesimo (che cerca in ogni modo di perpetuare la vita, al di là della morte fisica) e le religioni orientali (che affrontano il ciclo delle reincarnazioni per arrivare finalmente all’annullamento dell’ultima morte) viene chiamata in causa per argomentare sulla superiorità giapponese nella tecnologia dei transistor (Flusser 1993/2003: cap. 12 – significativamente intitolato “Design come teologia”), e l’opposizione tra grecità (che considera sacro ciò che si vede, ma non si sente) ed ebraismo¹⁰ (che considera sacro ciò che si vede, ma non si sente) viene chiamata in causa in uno scritto dedicato al vento (Flusser 1979: 118). Altri aspetti fondamentali di questo senso del sacro sono la natura religiosa del confronto con l’alterità – vista principalmente come connotato dell’ebraismo, ma anche di altre forme di pensiero, come quella di Milton Vargas (Flusser 1992/2007: 106) – e la complementarietà del lato uranico e del lato ctonio del sacro (ivi: 116).

Questi pochi accenni dovrebbero essere già sufficienti a dare un’idea dell’ampiezza, dell’originalità e della pervasività della riflessione sul sacro nel pensiero di Flusser, e dunque possono indurci a prendere sul serio un’opera dal titolo paradossale e inquietante di *Storia del diavolo*.

3 La Storia del diavolo: *Lucifero e Prometeo*

*Il diavolo è un criminale per poter essere un artista,
e un artista per poter essere un criminale.*
Vilèm Flusser

La *Storia del Diavolo*, oltre ad essere un libro poco conosciuto, è anche un libro abbastanza strano (e forse è quest’ultima circostanza a rendere conto della prima). Redatto dapprima,

¹⁰ Proprio l’ebraismo (ben più di quanto accada al ceco, nel caso delle lingue), si candida al ruolo di riferimento principale della religiosità flusseriana. Ad esso sono dedicate alcune delle pagine più belle di questo autore, tra cui quelle a mio avviso più belle in assoluto, in cui si discute l’idea per cui Franz Kafka sia da considerare l’ultimo grande profeta ebreo (Flusser 1967: 69 ss.).

in tedesco, nel 1958, viene poi (auto-)tradotto e pubblicato, in portoghese, nel 1963. Seguirà, molto tempo dopo (2014) una traduzione inglese ad opera di Rodrigo Maltez Novaes, che ha tradotto in quella lingua diverse opere del filosofo ceco-brasiliano.

Nella sua prefazione all'edizione inglese, Maltez Novaes è fin troppo reciso nel definire la natura del libro. Per lui si tratta di « [u]na caricatura con intenzioni polemiche [che] come tale dovrebbe essere letta» (Maltez Novaes 2014: xviii). Certamente, il tono di Flusser è spesso ironico, a partire dal modo in cui prende le parti del diavolo¹¹ nelle primissime pagine dell'introduzione:

Se desideriamo essere giusti con lui, dovremmo sfuggire all'influenza della propaganda antidiabolica che ha distorto la sua immagine per così tanto tempo (Flusser 1963/2014: 2).

D'altra parte, chi legga il testo si accorgerà ben presto che non si tratta di un *pastiche* o di una parodia con intenzioni anticlericali, ma di qualcosa di più profondo¹². Per averne un'idea, si può leggere il passo di *Bodenlos* in cui Flusser descrive il modo in cui arrivò a rendersi ragione della propria scelta giovanile (in qualche modo vile, ma ragionevole) di fuggire da Praga, cioè dalle proprie radici religiose e civili, per salvarsi la vita:

Da allora in poi, la vita si volse a essere consacrata diabolicamente. Da allora, si doveva vivere con le nostre forze, e non con quelle che derivano dal nostro fondamento. E questo significa, secondo i miti, vivere diabolicamente (Flusser 1992/2007: 32).

Essere diabolici, insomma, significa accettare di contare solo su di sé, fare fronte alla «libertà vertiginosa» (ivi: 33) di chi non ha più niente da perdere, e accettare come unica possibile un'esistenza da straniero nel mondo, in cui «si viv[e] ludicamente» (ivi: 37), giocando persino con l'idea ricorrente del suicidio (ivi: 40).

Se per queste ragioni (e probabilmente anche altre) non è possibile ridurre l'ironia flusseriana a una "caricatura con in-

¹¹ Nel seguito di questo scritto, eviterò la maiuscola – adoperata invece sistematicamente da Flusser – per riferirmi all'entità designata nel testo nel modo insieme più obiettivo e più generico possibile (ma manterrò invece, naturalmente, gli usi grafici dell'autore nelle citazioni letterali).

¹² Un altro aspetto importante per comprendere la natura del libro è il dialogo con Vicente Ferreira da Silva, interrotto precocemente per la morte inattesa di quest'ultimo (Flusser 1992/2007: 117 s.).

tenzioni polemiche”, sarebbe ancora più sciocco considerarla come una forma di *adorazione* del diavolo. Si tratta piuttosto dello sviluppo coerente e sistematico di un’ipotesi che ha indubbiamente il suo *appeal*, ma che, come costruzione intellettuale, pur se di fatto indotta da una realtà empirica terribile, si pone al di qua del bene e nel male, in sé indipendente dal rapporto con qualsiasi realtà empirica che le corrisponda. L’ipotesi può essere riassunta da queste citazioni tratte dall’introduzione:

È possibile affermare che il tempo inizia con il Diavolo, che la sua emergenza, o la sua caduta, rappresenti l’inizio del dramma del tempo, e che “Diavolo” e “storia” sono due aspetti del medesimo processo. Ma allora, potremmo affermare che il nostro tentativo di sfuggire al Diavolo è un altro aspetto del nostro tentativo di emergere dalla temporalità ed entrare nel regno delle Madri immutabili (Flusser 1963/2014: 1).

94

L’intera sinfonia della civiltà, ogni progresso dell’umanità contro i limiti imposti dal Divino, questa lotta prometeica per il fuoco della libertà, tutto questo, dal punto di vista del Diavolo, non è altro che la sua stessa maestosa opera. Oppure, da una prospettiva opposta, tutto questo non è altro che un’illusione creata dal Diavolo. La scienza, l’arte e la filosofia sono gli esempi più nobili di questa opera. Se consideriamo come queste attività si sono sviluppate nel corso della storia e come si sono allontanate dal peccato originale e ingenuo, avremo una prima visione dei molteplici aspetti positivi del carattere del Diavolo (ivi: 3).

L’idea sviluppata da Flusser nel corso dell’opera è quella che il Divino si espliciti nella prospettiva dell’eternità, e che l’entrata in gioco della storia (e del linguaggio)¹³ sia invece da legarsi al diavolo, titolare di una contro-creazione (o di una sotto-creazione) in qualche modo opposta a quella divina. L’idea paolina e agostiniana che Cristo rappresenti l’ingresso di Dio nella storia non sembra avere grande accoglienza presso Flusser, i cui riferimenti principali – come abbiamo visto – sono la cultura ebraica e quella greca. Del Cristianesimo, Flusser sem-

¹³ Cfr. p. es. Flusser (1992/2007: 213): «la lingua è una piaga che agisce diabolicamente da dentro di noi per alienarci sistematicamente dalla realtà. Per me, essa ha una colorazione interamente religiosa». Naturalmente, il primo riferimento è qui Wittgenstein, in cui Flusser «con felicità e tremore (...) si riconosceva (...) come in un compagno» (ivi: 46).

bra ritenere solo l'idea del Diavolo, di un "signore di questo mondo" in qualche modo più vicino all'uomo, che permette il parallelismo tra Lucifero e Prometeo. La sua filosofia della storia, dunque, non è provvidenziale, ma luciferina: la creatura creatrice non può non distaccarsi dalla semplice *adaequatio* alla creazione "grande", divina, attraverso una serie di passi che vengono fatti coincidere con i peccati capitali:

L'orgoglio è autocoscienza. L'avarizia è economia. La lussuria è istinto (o affermazione della vita). La gola è il miglioramento degli standard di vita. L'invidia è la lotta per la giustizia sociale e la libertà politica. L'ira è il rifiuto di accettare i limiti imposti alla Volontà umana; dunque, è dignità. La tristezza o accidia è il livello raggiunto dalla calma meditazione filosofica (ivi: 6).

Su questo ruolo paradossale dell'accidia tornerò nelle conclusioni. Per ora basti notare il cambiamento di segno dei peccati (che in qualche modo divengono tappe inevitabili e meritorie di un'evoluzione la cui alternativa è la semplice incoscienza degli animali non umani) e l'impossibilità di una storia "innocente" – così come nella *Filosofia del design* verrà argomentata la non inno-

95

cenza della tecnica, che della storia è il mezzo principale. Ma l'opposto della tecnica è la *natura*, che da un lato pone un ordine e dall'altro ci pone davanti a impossibilità che non sono destinate, per noi, a rimanere tutte eternamente tali. Il rapporto con la natura, diabolicamente – cioè: storicamente – inteso, è dunque un problema imprescindibile.

4 *La natura come prodotto della cultura (e viceversa)*

*La natura è un prodotto tardivo
e voluttuario della cultura.*
Vilèm Flusser

Per le ragioni esposte sopra, dunque, *Naturalmente* può essere vista (tra l'altro) come una sorta di controcanto alla *Storia del diavolo*: la contro-creazione umana (qui chiamata "cultura") vista dal punto di vista del confronto con la creazione non-umana (qui chiamata "natura"). Come nel caso della *Storia del diavolo*, anche quest'opera andrà però esaminata dapprima rispetto alle circostanze esterne che ne ispirarono la scrittura. Fuggito dal Brasile

per motivi politici (a cui si aggiungeva la scomparsa di due dei suoi interlocutori principali, Ferreira da Silva e Guimaraes Rosa, negli anni precedenti), dopo alcune peregrinazioni Flusser si stabilisce in Provenza. I soggiorni alpini prima, e quello provenzale poi, lo fanno riflettere sul ruolo della natura, che è opposto tra Europa e Brasile. In quest'ultimo caso – in particolare negli altipiani – essa ha quasi il ruolo di un *nemico* contro cui non si può vincere:

La natura [brasiliiana] si presenta come un'anziana che conserva ancora tutta la sua femminilità, senza esercitare alcuna attrazione sessuale, né provocare desiderio. A coloro che cercano di dominarla, quest'anziana gigantesca si rivela relativamente sterile, testarda e astutissima. (...) e poiché tutto questo si svolge sotto una cupola di alta pressione, in cui persino il cielo sembra basso, l'intera natura viene percepita come una sorta di calotta che conserva le epoche geologiche del passato (Flusser 1992/2007: 63).

96 In Europa, invece, la natura è vista come una specie di *rifugio*. Questa opposizione nasce dall'incrocio di due fattori: il primo è la differenza delle condizioni ambientali e climatiche, e il secondo la differenza di quelle storico-culturali.

Dunque, la concezione della natura è inseparabile dal suo rapporto dialettico con la cultura, e dall'idea di progresso, giacché la natura "è un prodotto tardivo e voluttuario della cultura" (Flusser 1979: 81):

Tutto ciò che è necessario e superfluo lo chiamo «natura», tutto ciò che è superfluo e indispensabile lo chiamo «cultura». Il progresso consiste nel trasformare le cose necessarie e superflue in superflue e indispensabili. La natura precede la cultura, e il progresso consiste nel trasformare la natura in cultura (ivi: 80).

Così, per esempio, la luna sta lì – non potremmo eliminarla – ma non è indispensabile alla nostra vita. Le scarpe non sono necessarie – ci sono perché le abbiamo fatte noi – ma non potremmo (più) farne a meno. Il filosofo ceco-brasiliano affronta il tema della natura quasi *en souplesse*, e dedicando saggi ai suoi aspetti più diversi, per come si presentano ai sensi, e poi alla riflessione: le valli, gli uccelli, il vento, la pioggia, la luna, e così via. Nella postfazione all'opera, egli spiega chiaramente che sono tutti tentativi per esplorare il rapporto tra natura e cultura

dettati dal “sospetto” che la distinzione in realtà – almeno per l’uomo attuale – non tenga più.

Un indizio di questo fatto è che il rapporto tra natura e cultura, almeno potenzialmente, può essere ribaltato. Uno dei capitoli più divertenti in cui si tenta questa operazione è dedicato alle mucche, viste come *macchine* (dunque: come se qualcuno le avesse fatte apposta per essere utili all’uomo) estremamente economiche e redditizie, che presentano però il problema di costringere l’essere umano a forme di adattamento¹⁴. Immaginiamo però, adesso, una civiltà futura, che pensi all’intelligenza artificiale come noi pensiamo alle vacche, cioè come a qualcosa che è entrato nel nostro mondo, e che ci verrebbe da considerare “naturale”: in fondo, si tratta di qualcosa a cui ormai ci siamo (saremo) adattati, e che è anche più efficiente delle vacche...

In una prospettiva di questo genere, la domanda religiosa non può tardare a comparire – ma nella prospettiva di Flusser non si tratta di un’esperienza appagante:

Il mondo è meraviglioso, perché se lo «scopro» scompare, e se lo lascio nascosto diventa orribile. E, infine, perché le due alternative non sono vere e proprie opzioni: sono costretto a entrambe. (...) Sono obbligato tanto a “raffinare Dio” quanto a credere nel Creatore a dispetto di tutte le spiegazioni progressive di cui dispongo (ivi: 127).

97

La semplice, immediata contemplazione, è dunque inattinabile: «La comunicazione immediata, *unio mistica* cercata dalla contemplazione è metà disperata, perché è essa stessa un preconcetto imposto dalla mia cultura» (ivi: 123). L’idea di un rapporto necessariamente mediato con gli oggetti ricalca quello che abbiamo già visto a proposito del “paradosso di Flusser”, quando si è detto che è impossibile costruire un oggetto che,

¹⁴ Una prospettiva simile, dalla dimensione ludica ancora più accentuata, si trova in un ciclo di fumetti di Altan dedicato a *Trino* (Altan 2023), una sorta di sotto-divinità, o demiurgo, al servizio di un padrone che è in realtà un capitalista volgare. Trino è un designer (un creatore) che deve mettere in piedi un *cosmos* coerente, ma la sua responsabilità ultima è nei confronti di qualcuno che ragiona secondo logiche di sfruttamento. Un ulteriore *divertissement* di questo tipo, forse meno elaborato concettualmente, è la canzone “La Genesi” di Francesco Guccini; in quel caso, però, il creatore non deve rispondere a nessuno – al massimo, deve tenere a bada i propri capimastri, tra cui vi è proprio Lucifero, irritato dagli eccessi narcisistici del suo capo.

mediando tra il soggetto e il mondo, non sia anche mediatore tra il soggetto e altri soggetti. Niente natura senza cultura, dunque, ma anche viceversa: non possiamo non tornare alla posizione luciferina del creatore che conosce l'inconciliabilità della creazione propria con la creazione grande/altra.

4 Conclusioni: il diavolo e il suo settimo giorno

*L'autentico "homo religiosus" non è un primitivo.
Il "primitivo" (se esiste) è vittima delle ideologie più grottesche.
L'autentico "homo religiosus" è un diffidente (e un deluso).*

Vilèm Flusser

98 Proviamo dunque a tirare le fila di tutto il discorso che dal rapporto tra tecnologia e creazione ci ha portato a un paradossale e ironico elogio del diavolo, e poi al tema della natura. L'umanità ha da tempo scelto la strada prometeica/luciferina di intervenire sulla grande creazione con la propria piccola creazione, ma questa non è una strada indolore, perché, se la contemplazione immediata della natura è inattingibile, quella mediata non può non rivelarmi un conflitto:

So perfettamente che la natura, se analizzata, non rivelerà un proposito divino, ma un gioco cieco tra caso e necessità. E sento che, se mi decido a vedere uno scopo nella natura, esso sarà diabolico e non divino. E allo stesso tempo sento che se mi liberassi del demiurgo (cosa che non posso) il mondo scomparirebbe davanti ai miei occhi (ivi: 128).

Per vedere una teleologia nella natura, devo partire dalla teleologia che guida i miei atti; ma così facendo, non posso non vedere il conflitto con la teleologia della creazione "grande" (non mia, non umana). Ma la tentazione teleologica mi si ripresenterà costantemente, perché le spiegazioni finalistiche sono le più soddisfacenti (ivi: 132 ss.). Per questo «in ogni misticismo c'è un gusto pragmatico ed empirico che lo rende amaro» (ivi: 124).

A questo punto, il lettore avrà compreso il legame tra la *Storia del diavolo* e *Naturalmente*, il titolo di questo paragrafo e il ruolo dell'accidia come peccato fondamentale – o meta-peccato. L'uomo creatore, che affronta e vince la natura, sviluppa un senso della teleologia che gli consente di immaginarla come

una creazione; ma è questa stessa forma di immaginazione che lo porta a riconoscere l'impossibilità di un inserimento immediato in essa, che dovrebbe essere incosciente. Non possiamo – e forse non dovremmo – liberarci del demiurgo, perché questo vorrebbe dire liberarci del mondo. Ma il demiurgo che siamo non può essere contento: se il settimo giorno di Dio è la contemplazione soddisfatta di un cosmo, il settimo giorno del diavolo – del demiurgo, del piccolo creatore che siamo – non può non risolversi nel riconoscimento accidioso e triste, anche se non privo di dignità, di un antagonismo irrisolvibile.

Bibliografia

- Altan [Tullio-Altan, Francesco] (2023). *Trino*. Roma: Gallucci.
- Bernardo, Gustavo (2007). “A gente de Flusser”. In: Flusser (2007), 9-15.
- Borsari, Andrea (2004). “Vilém Flusser: una filosofia della società telematica tra antropologia dell'infondatezza e utopia del dialogo”. In: Flusser (2004), 267-291.
- Eco, Umberto (1964). *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani.
- Fadda, Emanuele (2026). “Vilém Flusser e il lato luciferino della creazione”. In: C. Fissardi *et alii* (a cura di) *Cattivi*. Atti del 52° convegno AISS. Milano: Mimesis.
- Flusser, Vilém (1963). *Lingua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2012⁴.
- (2014). *The History of the Devil*. Minneapolis: Univocal [1965].
- (1966). *Filosofia da linguagem*, São Paulo.
- (1967). *Da religiosidade*. São Paulo: Escritura, 2002².
- (1979). *Natural:mente. vários acessos ao significado da natureza*. São Paulo: Duas cidades.
- (2006). *Per una filosofia della fotografia*. Milano: Bruno Mondadori [1983].
- (2007). *Bodenlos. Uma Autobiografia filosófica*, São Paulo, AnnaBlume [1992].
- (2003). *Filosofia del design*. Milano: Bruno Mondadori [1993].
- (2004). *La cultura dei media*, Milano, Bruno Mondadori [1997].
- (2007). *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la percezione del mondo*. Roma: Fazi.
- Han, Byung-Chul (2023), *Le non-cose*, Torino, Einaudi [2021].
- Heidegger, Martin (1997). *Essere e tempo*. Milano: Longanesi, [1927].

Restuccia, Francesco E. (2018). *Vilém Flusser critico dell'idolatria nell'epoca dei nuovi media*. [Tesi di Dottorato Università di Roma "La Sapienza"].

— (2021). *Il contrattacco delle immagini. Tecnica, media e idolatria a partire da Vilém Flusser*. Roma: Meltemi.

Sitografia

www.flusserstudies.net

Discografia

Francesco Guccini, "Opera buffa", EMI, 1973.