DOPPIOZERO

La condizione delle immagini

Georges Didi-Huberman

31 Marzo 2015

Essere avanti

Frédéric Lambert – Essere Davanti all'immagine, il titolo di un suo libro, sembra essere per lei ogni volta un'avventura. Davanti all'immagine ci si deve, secondo lei, disfare del sapere. Qual è la necessità di questa condizione di innocenza o di incanto di fronte all'immagine, a tutte le immagini?

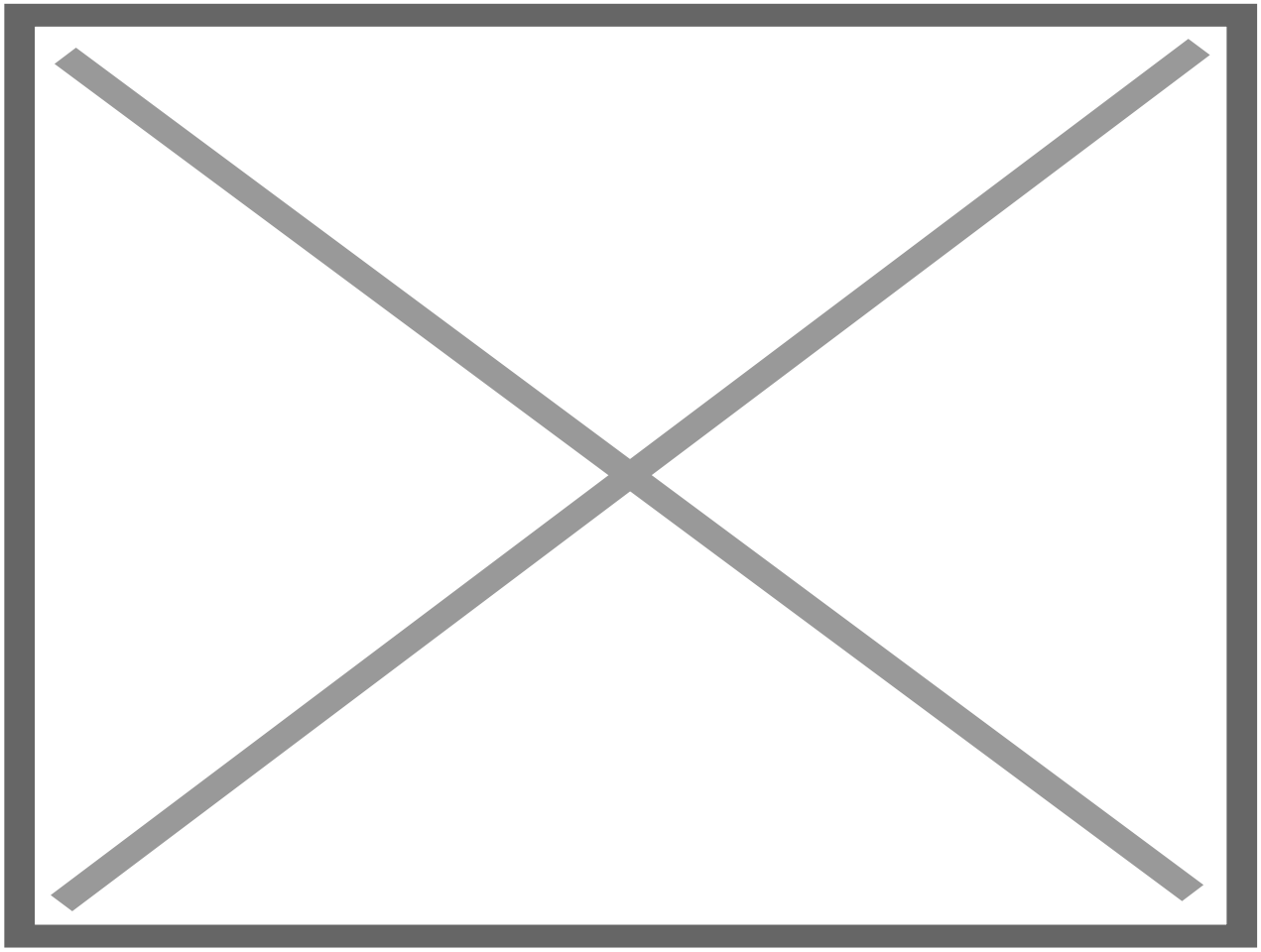
Incanto, rapimento, sì, possono accadere davanti ad un'immagine, ma anche l'inquietudine o il terrore, dipende. In nessun caso l'innocenza: non partiamo mai e non ritorniamo mai all'innocenza. Non c'è un paradiso dell'immagine, né a monte né a valle della conoscenza. Non c'è innocenza dello sguardo che preesiste allo sguardo che io poso su una immagine. Quel che succede è un po' più complicato, più *dialettico* in realtà. C'è un sapere che preesiste a tutti gli approcci, ad ogni ricezione delle immagini. Ma avviene qualcosa di interessante quando il nostro sapere precedente, composto di categorie già fatte, è messo in pausa per un momento – che inizia nell'istante stesso in cui l'immagine appare.

L'apparizione di un'immagine, a prescindere dalla sua "potenza" e dalla sua efficacia, ci "investe" quindi ci sveste. Il nostro linguaggio allora non è eliminato dalla dimensione visuale dell'immagine ma messo in discussione, ammutolito, sospeso. In seguito, dovranno intervenire il pensiero e il sapere – molto sapere – affinché questo mettere in discussione si trasformi in un mettere in gioco: affinché davanti alla stranezza dell'immagine, il nostro linguaggio si arricchisca di nuove combinazioni e il nostro pensiero di nuove categorie. Essere davanti all'immagine significa allo stesso tempo rimettere il sapere in discussione e rimetterlo in gioco. Non bisogna avere paura di *non sapere più* (nel momento in cui l'immagine ci spoglia delle nostre certezze), né di *sapere di più* (nel momento in cui si deve comprendere lo svestimento stesso, comprenderlo in qualcosa di più vasto che concerne la dimensione antropologica, storica o politica delle immagini).

Apparizione

Una lettura del rapporto che intrattiene con le immagini è quella dell'apparizione. In un dettaglio, in un luogo inatteso, all'improvviso, essa appare, colpisce lo spirito e lei la scopre: non è efficace, è miracolosa! Come interpreta allora tutte le immagini mediatiche che sono progettate per apparire?

"Miracolosa", è senza dubbio dire molto. Ma la dimensione dell'apparizione mi sembra, in effetti, fondamentale. È qualcosa, comunque, che ha sempre condizionato le mie scelte di lavoro e i miei oggetti di studio. Alcune immagini ci appaiono davanti e ci inducono uno stato di totale sorpresa. È il momento del non-sapere che abbiamo poc'anzi evocato. Anche nelle immagini più familiari ce ne sono alcune che, d'un tratto, appaiono, mostrandoci fino a che punto il nostro sguardo è orientato, focalizzato, limitato, quindi sempre da mettere in discussione. È ciò che mi è accaduto davanti ai celebri affreschi di Fra Angelico a Firenze, con le loro stupefacenti macchie di colore, "astratte", dipinte o gettate contro la parete verticale, un po' come Jackson Pollock avrebbe fatto, parecchio tempo dopo, sull'orizzontalità della sua tela poggiata a terra. Basta immaginare *La Gioconda*: vi è familiare, arci-familiare. Voi non dovete che riconoscerla. Poi, un giorno, vi accorgete che questa donna è stata rappresentata da Leonardo Da Vinci su uno sfondo di montagne… viste dal cielo. Ecco dunque che appare qualcosa di strano a partire da qualcosa di apparentemente molto familiare: ovvero che la donna raffigurata nel quadro si trovava situata nel ritratto a migliaia di metri di altitudine! Molto di più di una donna vagamente sorridente, seduta sulla poltrona di un invisibile salone aristocratico, ecco oramai una *donna fluttuante* nel cielo… Ciò che voglio dire con questo esempio banale è che l'apparizione è una dimensione essenziale della nostra esperienza delle immagini: ogni *vedere* mette in discussione e rimette in gioco tutto un *sapere*, tutto il sapere. Le immagini mediatiche che lei evoca sono un'altra questione: in quanto immagini esse chiedono di essere viste e giudicate, ma in quanto mediatiche non sono veicolate attraverso l'apparizione ma sono piuttosto bombardate… Ciò che appare mi colpisce veramente, mentre le immagini mediatiche hanno quasi sempre l'aria di provenire dall'alto, come lanciate da un nostro satellite di telecomunicazioni o dalle nostre istituzioni del potere.



Leonardo da Vinci, La Gioconda, particolare, 1503-1517

Guardare con le parole

Lei sembra oscillare. A volte sostiene che bisogna guardare con le parole. A volte, paradossalmente, ciò che ci conduce a vedere nell'immagine è senza nome, senza parole, precluso. Di quali testi sono fatte le immagini e come individuarli?

Non sono io ad oscillare, è l'esperienza stessa delle immagini che non sarebbe possibile senza questa oscillazione. Un battito dialettico: sì-no-sì, ali aperte-ali chiuse-ali riaperte, e così via, ritmicamente. È così che vola una farfalla. È così che battono i fotogrammi di un film che scorre davanti al fascio luminoso del proiettore. È così che procede un pensiero. Siamo ancora nella dialettica dell'apparizione che ho descritto. Quindi voi avete la testa piena di parole, aprite la vostra rivista o entrate in un museo con tutte le vostre parole precostituite, una miriade di parole organizzate secondo una sorta di pre-visione che condiziona completamente il vostro modo di vedere. All'improvviso – che si sia davanti alla *Gioconda* o davanti l'inquadratura di un reportage televisivo – qualcosa appare davanti a voi, qualcosa di inatteso. L'apparizione apre allora una breccia nel vostro linguaggio, nella pre-visione e

negli stereotipi del vostro pensiero. Potete scegliere, o “passate” e richiudete tutto attraverso una sorta di autocensura dello sguardo – per esempio, guardate le montagne dietro la *Gioconda*, e vi dite “che strano”, poi ritornate direttamente al senso evidente del quadro, ovvero alla sua natura di ritratto artistico… oppure rimanete in questa apertura approfondendone l’esperienza (perché questa donna, che non è la Vergine, fluttua così nell’aria con il suo non meno fluttuante sorriso indecifrabile?). Le *parole previste* vengono meno.

Pertanto si verifica una nuova dicotomia: o vivete muti e nessuno, neanche voi stessi, saprà niente di ciò che succede perché un’esperienza muta (in questo momento) non farà mai una vera esperienza (l’eventuale saggezza o scienza che si può ricavare da questo momento). Oppure tentate ciò che mi appare allo stesso tempo necessario e impossibile da realizzare: trovare le parole *malgrado tutto* per questa esperienza, trovare il gioco di parole capace di accordare *malgrado tutto* questa esperienza al nostro pensiero. L’immagine ha valore nella misura in cui è capace di modificare il nostro pensiero, cioè di rinnovare il nostro linguaggio e la nostra conoscenza del mondo. È come quando Jean Genet, davanti agli autoritratti di Rembrandt, scrive: “sta scherzando, si sta divertendo”, e non: “egli ride, sorride”. Perché in questa differenza c’è la pittura stessa di Rembrandt, il suo tocco, il suo tratto che provoca sulla tela “rigagnoli” o “stagni” di colore. Si guarda quindi con le parole, a condizione che esse compongano una *poetica*, una possibilità di esplorare con delle parole il territorio dell’immagine che sfugge al discorso.

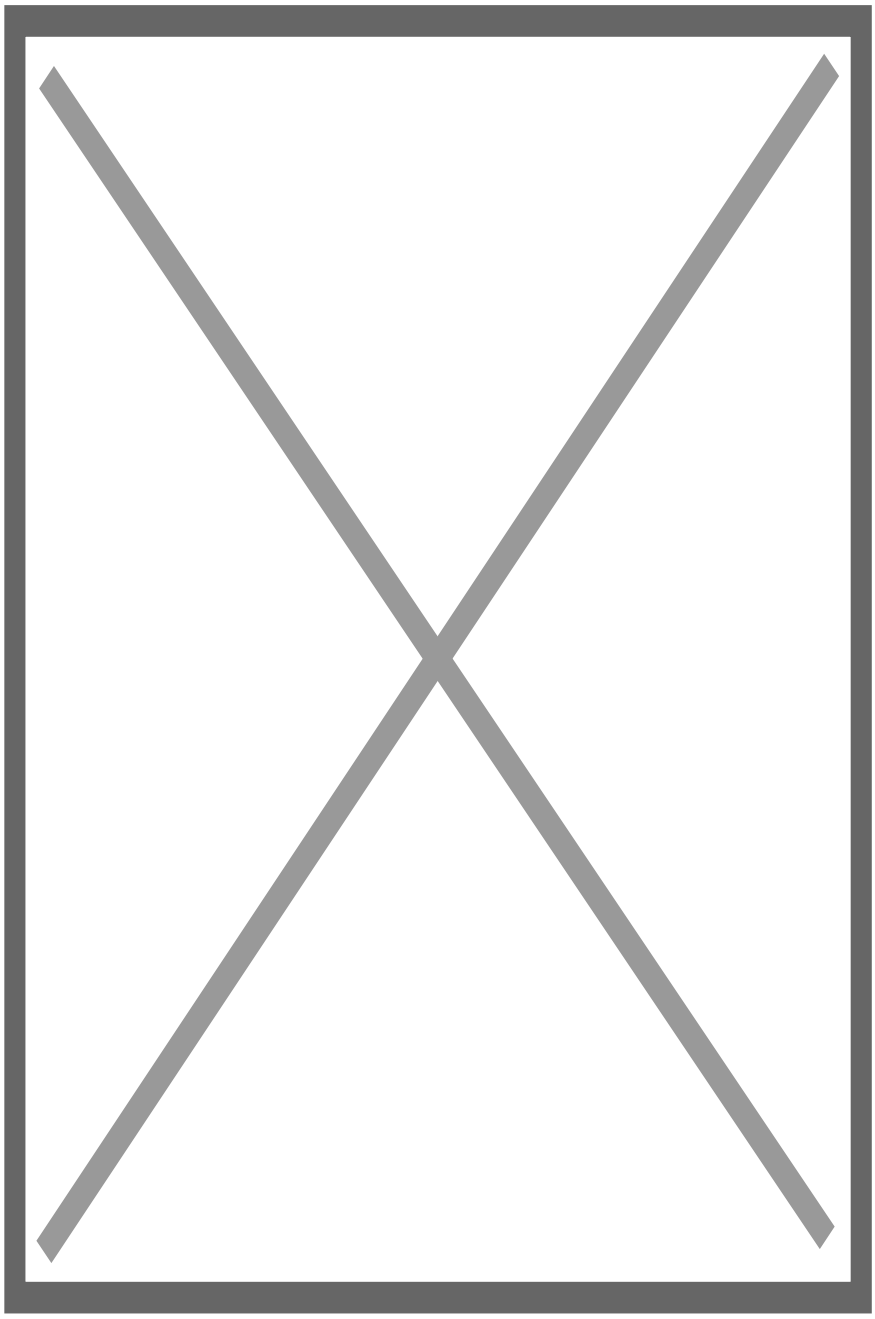
Storia dell’arte, Storia come arte

François Niney – Sono soprattutto gli storici dell’arte come Aby Warburg, Walter Benjamin, Jacob Burckhardt, George Kugler, Siegfried Kracauer o lei stesso che hanno criticato la storia concepita come determinista, lineare, continua, vettorializzata dal progresso. Perché? Ciò si lega al fatto che Nietzsche proponeva l’esigenza paradossale della storia di divenire un’arte?

Se le parlo di poetica è perché la storia dell’arte nasce da un complesso discorsivo abbastanza paradossale. È un sapere filologico costantemente attraversato da questioni filosofiche. Ignorare che ogni gesto dello storico è sostenuto da un’ipotesi filosofica, significa praticare la peggiore filosofia possibile, quella che Louis Althusser chiamava la “filosofia spontanea degli scienziati”. Ma è anche un genere letterario, come si può constatare in ogni momento importante in cui è riformulato, rifondato il discorso storico sull’arte: così, Plinio il vecchio, nell’antichità, sceglie di esporre le cose secondo una enciclopedia dei materiali; la storia della pittura si inseriva per lui nel libro XXXV della sua *Naturalis historia*, come una storia della terra, la terra in quanto materiale eventualmente colorato, la terra in quanto pigmento. Successivamente Giorgio Vasari, nel XVI secolo, ha scelto una esposizione in forma di albero genealogico, una saga familiare – e nazionalista, bisogna sottolinearlo, Firenze era costantemente messa avanti a discapito delle altre città italiane, senza contare il rigetto virulento dell’arte settentrionale – una grande narrazione fondativa con i suoi nonni (Giotto), i suoi padri (Masaccio, Brunelleschi) e i suoi figli, prodigiosi come dovrebbero (Michelangelo)… Questo semplice cambiamento di punto di vista condiziona un’intera forma di sapere, un’intera maniera di scrivere e di affrontare le cose. Ciò si sperimenta concretamente, d’altronde, quando si passa da un museo

organizzato nella maniera vasariana (principalmente gli Uffizi, di cui Vasari stesso ha concepito l'architettura, o anche il Louvre) ad un museo organizzato seguendo l'ordine dei materiali (caso molto più raro, ma andare a Londra a visitare il Victoria and Albert Museum, è un'esperienza appassionante, che sembra audace quando invece è più anziana). Dopo Plinio e Vasari, abbiamo avuto Winckelmann e Lessig, il neo-classicismo, la posizione di un certo rapporto filosofico con l'Antichità.

Che il modello storico fu guidato da un ideale di "progresso" o, al contrario, da una nostalgia di fronte al "declino" delle arti, in entrambi i casi – che sono le due facce di una stessa medaglia – la storia appariva come una grande narrazione determinista e vettoriale. È a partire da Burckhardt e da Nietzsche che il discorso storico viene criticato, decostruito e ricomposto su dei modelli di territorialità più complessi. È però la generazione di Alois Riegl e di Aby Warburg, poi di Walter Benjamin, di Siegfried Kracauer e di Carl Einstein – Kubler faceva parte di una generazione ancora posteriore – che avrà, negli anni Venti e Trenta, completamente ripensato il problema. Da questo punto di vista, Erwin Panofsky è ancora molto "determinista" mentre Warburg e Benjamin, prossimi in questo al concetto di "sovradeterminazione" caro alla psicoanalisi freudiana, fanno letteralmente scoppiare la storia lineare dell'arte. Ciò vuol dire, come lei suppone a partire da Nietzsche, che la storia dell'arte deve diventare un'arte? Non so se è il caso di porre il problema in questi termini. Ciò di cui sono convinto, al contrario, è che l'interpretazione storica costruisce la sua pertinenza sulla base di una scelta di scrittura specifica. Ogni volta che mi devo confrontare con un nuovo oggetto – un nuovo genere di immagine – mi domando quale potrà essere la forma di scrittura – il genere letterario – capace di rappresentare la specificità visuale, il modo di apparire e il suo stile particolare.



Paul Klee, Angelus Novus, 1920

Immagine-Sintomo

In cosa l'immagine-sintomo – che lei ricava dai Documents di Georges Bataille o dalle fotografie dell'attacco isterico, così come dal montaggio dei film di Eisenstein o dall'Atlante Mnémosyne di Warburg – si differenzia da (o si avvicina a) ciò che chiamiamo comunemente "rappresentazione" e "simbolo"?

Ciò che ho appena descritto partendo dall'apparizione dell'immagine non ha nulla a che vedere con una ontologia, ovvero la definizione di uno statuto definitivo dell'immagine. È un processo sempre diverso. È un avvenimento abbastanza complesso, è *il tempo dello sguardo*. È dunque un po' più complicato – solamente perché si tratta di tempo e non solamente di significazione – della semplice relazione di rappresentazione. La rappresentazione, nel senso classico del termine, stabilisce una relazione volutamente definitiva con ciò che rappresenta (per esempio, se si dice che un sovrano assoluto rappresenta l'autorità di Dio sulla Terra, o se, su un altro livello di riflessione, ci si accontenta di dire che la *Veduta di Delft* di Vermeer rappresenta Deft, tutto questo sembra stabilito una volta per tutte). Vale la stessa cosa per il simbolo (per esempio, quando si dice che il leone simboleggia la forza, come accadeva nell'antico Egitto, faccio questo esempio perché è quello da cui partiva Hegel nella sua *Estetica*). Le grandi storie dell'arte, a partire da Aby Warburg, hanno compreso la necessità di innescare questa visione delle cose, spostandola dallo spazio (ecco perché Warburg parlava di *migrazione dei simboli*) come dal tempo (Warburg, sotto questo aspetto, parlava di *sopravvivenza dei simboli*). Un simbolo in movimento è un simbolo che subisce una modificazione, una crisi di rapporto con ciò che simbolizza: per esempio, un testo che simboleggia la vittoria in un determinato contesto e in un'epoca specifica, può essere recuperato successivamente, in un altro contesto, per significare esattamente il suo contrario.

In tale *movimento critico* della rappresentazione e del simbolo, Warburg – che è stato contemporaneo di Freud – ha quindi riscontrato il *sintomo*, ovvero un avvenimento che raccoglie simboli contraddittori che "montano" gli uni con gli altri dei significati opposti, in breve, mette in crisi i regimi abituali della rappresentazione e del simbolo. Warburg ha aperto anche il campo a una conoscenza critica delle immagini, ciò che Freud praticava anche nella sua "psicologia in profondità" a proposito dei sogni, dei fantasmi, dei sintomi. È appassionante constatare che tale rivoluzione nelle scienze umane è andata di pari passo con uno sviluppo generalizzato, in tutti i campi possibili – pittorico (Picasso, i dadaisti), letterario (James Joyce), filosofico (Walter Benjamin), estetico (Georges Bataille, Carl Einstein) o cinematografico (Eiseinstein) – delle tecniche di *montaggio*. Ciò che definisco, in analogia alla *Conoscenza dagli abissi* di Henri Michaux, una "conoscenza attraverso il montaggio".

Montaggio

Il montaggio è l'arte del battito delle immagini (come si dice del battito di pupille, del cuore, del tamburo, delle ali di farfalla, ma anche mescolare le carte). Come questa operazione (azzardata) di unire, scartare, confrontare le immagini può "fare scena", farsi riconoscere come non-arbitraria e pertinente?

Mescolare le carte è un'operazione che mette in gioco il caso. Ma il suo cuore non batte per caso, né le sue pupille e neppure le ali di una farfalla. Se si vuole battere un tamburo, è meglio andare a ritmo. Nell'elenco dei suoi esempi, ci sono tre aspetti differenti del montaggio: aleatorio, vitale, ritmico. Ebbene, i tre aspetti funzionano insieme in ciò che abbiamo chiamato "conoscenza attraverso il

montaggio". L'*Atlante* delle immagini concepito da Aby Warburg poggia su un corpus di circa mille immagini ripartite in settantanove tavole: questa scelta segue parametri arbitrari e talvolta casuali, qualcosa in cui si intravede l'occasione più della necessità. Per esempio, Warburg era a Roma nel 1929, nei giorni del concordato tra Mussolini e il Papa: è in quell'occasione che decise di assembrare una documentazione fotografica dell'avvenimento integrandola con un montaggio di lunga durata che comprende anche gli affreschi di Raffaello in Vaticano, xilografie antisemite ed anche delle immagini sportive… Ciò evoca direttamente un mescolamento di carte e, ancora di più, un gioco di associazioni libere a partire dal dato aleatorio di cui abbiamo detto. Inoltre conferisce all'atlante di Warburg il suo carattere enigmatico o, a volte, surrealista, alla maniera dei *Documents* di Georges Bataille o dei montaggi di S.M. Eisenstein. In questi esempi c'è qualcosa che produce un effetto sulla nostra conoscenza: l'accostamento delle immagini, per quanto differenti siano, produce sempre una modificazione, un'*apertura* del nostro sguardo. I montaggi sensibili servono spesso a porre nuove questioni d'intellegibilità. Ciò avviene più spesso quando riescono a comporre un ritmo particolare mostrandoci il "battito vitale" all'opera – il ritmo antropologico – del mondo delle immagini.

Anacronismo

Bestia nera degli storici, reputazione da cattivo studente, l'anacronismo può essere altro rispetto alla semplice confusione di epoche. Lei lo caratterizza come connessione o cortocircuito tra immagini (figure, gesti, movimenti…) attraverso il tempo. A quale altra storia, oltre alla storiografia (cronologica) si rivolge questa operazione? Perché l'immagine ne costituisce il vettore essenziale?

La confusione delle epoche è in ogni epoca, in ogni periodo storico, in ogni immagine, direi anche in ogni nostro gesto. Se mi riferisco ad una "conoscenza attraverso il montaggio", è perché gli oggetti culturali e storici si costituiscono come un montaggio. In questo momento, per esempio, sto lavorando intorno a delle immagini di sofferenza, quelle che si vedono un po' ovunque quando bisogna raccontare una guerra. Analizzando le più note fotografie di giornali celebri come la *Pietà del Kosovo* di Georges Mérillon o la *Madonna di Benthala* de Hocine, si capisce che più che documentare un preciso momento della storia, queste immagini condensano stratificazioni di forme derivanti da altri tempi e da altri luoghi. La *Pietà del Kosovo* documenta un avvenimento politico di quella regione risalente al gennaio 1990, ossia nove anni prima che scoppiasse la guerra vera e propria. Essa ha una sorta di funzione profetica o, almeno, di pronostico: può essere vista come il sintomo di una grande crisi che verrà. Porta anche con sé un certo numero di riferimenti della memoria che si scontrano in essa e contro di essa, la costituiscono e mettono in crisi la rappresentazione che essa ci offre: riferimento alla storia del fotogiornalismo (le vedove di Capa in Italia e di Don McCullin in Vietnam, ecc.); riferimento alla storia dell'arte occidentale (le Pietà barocca, rinascimentale, medievale); riferimento a una dimensione antropologica che supera di gran lunga il contesto della religione cristiana (lamenti musulmani, i loro legami con tutto ciò che si pratica nel bacino mediterraneo dopo l'Antichità tragica fino ai misteri bizantini, ortodossi, cattolici).

In breve, ogni immagine deve essere intesa come un montaggio di luoghi e di tempi differenti, anche contraddittori. È per questo che l'atlante di Warburg – proprio sulle stesse questioni che concernono la lunga durata dei lamenti in Occidente – appariva come un modello metodologico, una matrice da sviluppare. Il montaggio intrinseco ad ogni avvenimento potrebbe essere chiamato, dal punto di vista

storico, *anacronia* o *eterocronia*. L'anacronismo sarà allora la conoscenza necessaria di tale complessità e degli intrecci temporali. Davanti ad un'immagine non bisogna solamente domandarsi quale storia essa documenti e di quale storia è contemporanea, ma anche quale *memoria* sedimenta e di quale rimosso essa è il ritorno.

*Georges Mérillon, Pietà del Kosovo, 1990*

A questo punto, l'anacronismo non è più una soluzione di comodo volta a interpretare il passato alla luce delle nostre sole categorie presenti, ma è una soluzione complessa, volta a comprendere ogni presente storico come costituito da *nodi temporali* molto eccentrici. La scuola degli *Annali* ha avuto il merito di distinguere *tempi* differenti nella storia, fenomeni di lunga durata o avvenimenti precisi. Forse, occorre considerare che in ogni immagine questi tempi *coesistono* e creano una complessità che ci richiede tempo e pazienza per l'analisi. Lei mi domanda perché l'immagine costituisca il vettore essenziale di questa complessità storica. Ebbene, le risponderò semplicemente dicendo che i due autori che hanno senza dubbio analizzato meglio tale sedimentazione memoriale della storia, cioè Aby Warburg e Walter Benjamin, hanno fatto del tempo la vera dimensione dell'immagine e, specularmente, dell'immagine la vera dimensione – la "leggibilità" come diceva Benjamin – della storia. Per questo, dopo aver scritto un libro intitolato *Devant l'image*, avevo bisogno di completarlo con un altro che si intitola *Devant le temps*.

Genealogia

Frédéric Lambert – Lei sostiene che quando si scopre la genealogia di un'immagine, non si è ancora fatto nulla. Occorre cercare tutte le immagini che si oppongono a quella famiglia. Trovo tale esigenza difficile da seguire visto che si è già soddisfatti di aver ricostruito le origini e le radici dell'esistenza di un'immagine. È questo il lavoro degli storici, degli antropologi, dei semiologi. Perché andare a cercare ancora quelle di un clan avversario?

Sì, senza dubbio, è inappropriato credere di poter spiegare tutto collocando le cose nel semplice ambito della "famiglia". Per la stessa ragione ho criticato l'attitudine vasariana – il cui impatto è stato e continua ad essere considerevole nella nostra idea di storia dell'arte in cui la pittura fiorentina occupa un posto fondamentale – di ignorare le componenti medievali del Rinascimento così come le componenti fiamminghe dell'arte fiorentina. Ma io non restringerei la parola *genealogia* ad una storia di famiglia, ad una chiusura identitaria che dà luogo ancora ad espressioni come, ad esempio, "il genio francese". La genealogia, se leggiamo Nietzsche e Warburg – e più tardi Michel Foucault – non risale il tempo in maniera lineare. La radice di un albero è sempre complessa, si biforca fino al caso estremo del rizoma, come è stato ben spiegato da Gilles Deleuze e Félix Guattari. Pensi alla parola impiegata da tutti gli storici dell'arte e da quelli di letteratura, la parola *fonte*: una fonte è un percorso fortemente

complesso, essa non “inizia” in un solo punto della montagna, è il risultato di molteplici flussi, biforcazioni e sedimentazioni; si tratta quindi di una entità erratica e fluida, una *molteplicità* da cui nasce il fiume. Essa non determina direttamente, ma “sovradetermina” la singolarità che ne deriva.

In breve, se vogliamo fare una vera genealogia delle immagini bisogna quindi uscire dal circolo familiare e generico (ecco perché non si devono isolare i capolavori dell’arte nelle loro famiglie museali e nei loro generi stilistici, ma pensarli anche con tutto ciò che una cultura produce di meno “nobile”). Per esempio, ciò che mi interessa della *Pietà del Kosovo* è che la sua spazialità e la sua temporalità non hanno nulla di chiuso: siamo nei Balcani, ovvero al crocevia di migrazioni culturali molto complesse, un territorio in cui diventano inscindibili – anche se le guerre identitarie vogliono regredire verso una “purezza” fantasmatica dell’identità nazionale – gli elementi cristiani (Bisanzio, la chiesa slava, il cattolicesimo romano), musulmani (l’Impero turco) e anche pagani (la sopravvivenza molto vivace di alcuni caratteri antropologici che provengono dall’antichità greca). Per esempio, una donna con il velo denota oggi, che sia per rivendicarla o per contestarla, una “identità” musulmana; ma se lei guarda alcune fotografie albanesi dell’inizio del XX secolo, le donne cristiane raffigurate erano velate come le musulmane, e tutto si rivela ben più complesso. Non c’è “famiglia”, o piuttosto ogni famiglia vive nello scambio con le altre. Questa è la genealogia. In questo modo prendono senso i concetti introdotti da Aby Warburg per spiegare le “migrazioni” e le “sopravvivenze” culturali, per esempio quando si scopriva, in un affresco del Rinascimento a Ferrara, l’influenza dell’astrologia araba.

Sopravvivenza

François Niney – Può precisare quello che sopravvive/rivive all’immagine? In che senso l’immagine (le immagini) sarebbe il luogo di ciò che perdura o ritorna, che spesso la cronologia ignora? Penso alla tesi di Benjamin: “È un’altra immagine unica, irripetibile, del passato che svanisce ad ogni presente che non ha saputo riconoscersi di fronte ad essa”.

È Aby Warburg che ha introdotto il motivo fondamentale della sopravvivenza (Nachleben) nella sua analisi delle immagini. C’è una storia delle immagini, quella che, per esempio, ci racconta che Marcel Duchamp, proveniente da una famiglia di pittori, decida, un bel giorno, di rompere la tradizione: realizzò qualche magnifico quadro cubista, poi decise di abbandonare la pittura. Questi sono i fatti dal punto di vista della storia. Nulla di falso in questa ricostruzione, ma la posta in gioco concerne il modo in cui dobbiamo comprendere tale rottura. A cosa dà origine? Al *ready-made*, da un lato e al *Grande Vetro*, dall’altro. Se si pensano le cose solo in termini di rottura, di modernità o di postmodernità, si resta al *ready-made*, e si trasforma l’opera duchampiana in una pura operazione intellettuale sullo stato dell’arte in generale. Se si riflette invece sull’impresa – considerevole, paziente, complessa – del *Grande Vetro*, allora si può iniziare a dire una cosa molto semplice, a sapere che questa opera non rompe con la pittura a olio (invenzione del Rinascimento) che per produrre… una vetrata (tecnica fortemente sviluppata nel Medioevo e di cui Marcel Duchamp riprende i dettagli procedurali fino all’uso del piombo). Dato che Duchamp non rivendica mai, e si capisce bene, la “tradizione medievale”, bisogna utilizzare una nozione temporale capace di descrivere questa *memoria* tecnica non

riducibile ad un riferimento tematico patentato, ad una reviviscenza gotica o a una rivendicazione della tradizione estetica del Medioevo. Si potrebbe dire che in questo caso c'è una *sopravvivenza* all'opera, qualcosa di ben più latente.



Marcel Duchamp seduto oltre il Grande vetro

Ne *L'Image survivante* ho tentato, in fondo, di conferire una consistenza filosofica il più possibile precisa alla parola introdotta da Warburg e utilizzata senza mai teorizzarla fino in fondo. Ho tentato di confrontarla con la nozione freudiana elaborata nello stesso periodo nel campo psicanalitico, la nozione di sintomo: qualcosa che appare nel presente – così, logicamente, riappare qui il motivo dell'apparizione – e si rivela, analizzandolo bene, come un processo intriso di memoria incosciente. Se Walter Benjamin pensa l'immagine in modo assimilabile a quello di Warburg, è perché, anche lui, pensa l'immagine come un sintomo o come "il lampo" prodotto dalla congiunzione improvvisa di un presente (avvenimento, rottura, novità assoluta) e una memoria intricata, complessa, di lunga durata. Benjamin era partito da Marcel Proust e dalla famosa "memoria involontaria": quando il puro presente di un gesto ordinario (abbassarsi per allacciarsi le scarpe) fa letteralmente *sollevare una memoria altra* che riconfigura il presente stesso…

L'attuale e l'intempestivo

I fuochi dell'attualità sembrano trasformare tutti gli avvenimenti, le opere e i luoghi, contemporanei e fuori contesto. Al di là degli scoop e delle cerimonie dei media, come restituire agli eventi e alle immagini il loro spessore e il loro carattere intempestivo, ciò che si produce in controtempo?

Lei ha ragione nel disegnare una configurazione simmetrica: i fatti di attualità selvaggia procedono, paradossalmente, di pari passo alle cerimonie più ufficiali. Ma lo fanno con lo scopo di far sembrare che s'ignorano reciprocamente. Si agisce come se il presente non abbia memoria e come se il passato non abbia influenza. Il ritorno del rimosso – oggetto fondamentale, mi sembra, della ricerca storiografica – non conviene né all'una né all'altra delle configurazioni. Si tratta l'attualità come un semplice presente spogliato delle sue "fonti". Si trattano le commemorazioni come un semplice passato spogliato delle sue implicazioni presenti. Per esempio, quando è stato commemorato il sessantesimo anniversario dell'apertura di Auschwitz, sono stati pronunciati grandi discorsi sul tema "mai più una cosa simile", ma allo stesso tempo nessuno si è interrogato, almeno nei media, sul documento visuale che riporta in maniera più fedele l'avvenimento, ovvero le immagini girate dall'Armata rossa nel 1945:

un modo per mantenere la “liberazione di Auschwitz” in un’idea di passato più semplice da manipolare. D’altra parte, si è approfittato delle parole dei sopravvissuti che hanno vissuto il “ritorno nei campi” per non interrogarsi sul ritorno dei campi nella nostra attualità: Sangatte, Lampedusa, Guantanamo… Non serve a nulla dire che Sangatte non ha niente a che vedere con la crudeltà di Auschwitz (che ovviamente è vero). Primo Levi affermava che aver vissuto Auschwitz non avrebbe dovuto scusare, bensì avrebbe dovuto rendere ingiustificabile ogni tentativo che ne abbozza, per quanto minimamente, il principio di reclusione secondo uno stato d’eccezione in cui è abolita la stessa dimensione giuridica.

Il lavoro dello storico delle immagini, per quanto modesto egli sia, non si approssima solamente ad una *archeologia*, perché essa riporta alla luce ciò che la rappresentazione mediatica tende a seppellire, ma piuttosto a una presa di posizione critica volta a sollevare una memoria nell’attualità o un’attualità nella storia. È quello che potremmo definire il carattere *intempestivo* di ogni analisi che deriva dalle immagini.

*Centro d'accoglienza Porto empedocle*

Citazione, contesto

Frédéric Lambert – Oggi le immagini mutano e si trasformano, spostandosi senza complesso, cambiano di contesto istituzionale come le camicie, si citano e si “decitano” secondo i luoghi e i tempi delle loro diffusioni. Queste metamorfosi o “mediamorfosi”, lei le vede come un grande mercato libero, una economia dell’infondato, o come un’occasione politica, un esercizio di libertà dello sguardo?

Sarei incoerente con me stesso se le rispondessi nei termini binari in cui lei mi suggerisce una risposta. Non è a questo livello – lo statuto ontologico delle immagini e delle loro “mediamorfosi” contemporanee – che si può stabilire o dare una risposta. Sì, le immagini mutano e si trasformano, ma non mi pare che esse abbiano avuto in passato uno statuto fisso e definitivo. Le immagini mentono, come si dice spesso: sono oggetto delle più scandalose manipolazioni, ci rivoltano molto spesso attraverso la loro volgarità e gli effetti che suscitano. Ma ciò avviene nell’immagine come nella parola, cioè lo stesso medium – la lingua tedesca ad esempio – è all’opera in un discorso di Goebbels e in un poema di Celan. Ogni sistema di segni esiste per essere manipolato, è capace di trasformazioni, di metamorfosi, nel bene e nel male.

Il problema non va posto al livello del *valore di verità*, ma al livello del *valore d'uso*. Per ritornare all'esempio evocato poc'anzi, la fotografia scattata da Georges Mérillon in Kosovo, penso che la stessa immagine avrebbe funzionato nelle due economie che lei disegna: essa ha prima funzionato come un esercizio di libertà dello sguardo in un'epoca in cui nessuno guardava verso il Kosovo. Per questo il *Time*, che aveva pagato Mérillon per il suo reportage, ha giudicato inutile la pubblicazione dell'immagine: non rientrava nella "economia dell'infondato". Successivamente, quando la *Pietà del Kosovo* ricevette il Word Press Prize – al termine di una discussione appassionata, durante la quale Christian Caujolle cercava di convincere i membri della giuria che non bisognava premiare un avvenimento di attualità ma un'immagine in quanto tale – i giornali di tutto il mondo la pubblicarono, ma fuori dal suo contesto, fuori dalle circostanze che l'avevano fatta apparire come una "occasione politica". Censura da una parte, malinteso dall'altra: il risultato è stato pressoché identico.

Il grande difetto della critica contemporanea delle immagini consiste nel volersi pronunciare sull'ontologia dell'immagine. Mi permetto di dire che, per definizione – perché l'immagine è prima di tutto l'immagine di qualcos'altro – non ci può essere un'ontologia dell'immagine. Non si può dire: l'immagine, è questa o è quella. Si può dire solamente: questa immagine *lavora* come questa o come quella, *trasforma* questa o quella, *si trasforma* come questa o come quella. Oggi è in corso un dibattito completamente sterile sulla fotografia in cui ci si affanna per sapere se essa "dice la verità" (posizione di fiducia fenomenologica derivante dal famoso "ciò che è stato" di Roland Barthes ne *La camera chiara*), o se essa "mente" unilateralmente (posizione di sfiducia semiologica, derivante dallo stesso Roland Barthes e dalle sue critiche dell' "effetto di reale" o della "sovracostruzione" delle foto dei giornali contenute in *Miti d'oggi*). Il dibattito che ha suscitato il mio lavoro sulle immagini di Auschwitz con i tifosi dell'immagine-menzogna – motivo vecchio almeno quanto Platone – era basato sul desiderio di una ontologia dell'immagine che credo semplicemente non abbia motivo d'essere. Anche quando un'immagine è utilizzata nella "società dello spettacolo", anche quando un'immagine è un'arma nelle mani del nemico, non bisogna chiudere gli occhi su di essa, al contrario!

Immagini vietate, immagini malgrado tutto

Secondo lei tutte le immagini possono essere mostrate purché si sappia chi le ha realizzate e a chi e come sono mostrate?

Come lei, devo sottostare alle istituzioni che regolano l'accessibilità alle immagini. Prima di tutto, sono le istituzioni – e precisamente le agenzie fotografiche, gli organismi di gestione del diritto alla riproduzione – che decidono se un'immagine può essere "vietata" o mostrata, oppure mostrabile – su internet, per esempio – ma inutilizzabile, come quando la qualità della sua trasmissione è talmente mediocre o evanescente che diviene impossibile da analizzare, vietata insomma. Non è sufficiente vedere un'immagine su uno schermo perché essa ci sia data, perché essa diventi mostrabile: *mostrare* significa dare il tempo di guardare, è aprire la possibilità di una relazione, di un lavoro di contestualizzazione, di un pensiero, di un *montaggio*. Ad un livello che sembra pertanto molto innocente, ricordo che la mia sorpresa di fronte alle parti di colore di Fra Angelico a Firenze, derivava dal fatto che non erano mai state commentate, né fotografate (sebbene non c'è un posto al mondo che

sia più documentato e fotografato di Firenze). Insomma, non erano stati mostrati né guardati, sebbene fossero sotto gli occhi di tutti. Dovetti comprendere il perché di questa dimenticanza che non esagero nel definire una censura teorica. Se ciò accade a dei capolavori del Rinascimento, si può immaginare a che punto la censura funziona nel campo delle immagini della nostra storia politica, delle nostre guerre e dei nostri disastri.

D'altronde, non esiste che l'invisibilità per "vietare" un'immagine: la censura rende le immagini *invisibili*, ma il flusso indifferenziato; la "sovraesposizione" mediatica delle immagini le rende, allo stesso modo, *inguardabili*, veicolando, in fondo, lo stesso effetto di interdizione. Sono d'accordo con Jean-Luc Godard quando pone in parallelo – e non solamente in opposizione – il presunto "divieto di rappresentazione" dei talebani e la complessa "società dello spettacolo" americana. In entrambi i casi, si tratta di imporre alcune immagini (come quella del talebano che *posa* per una fotografia mentre *distrugge* una pellicola fotografica) e di censurarne altre (come nel caso delle recenti guerre in Iraq). Di fronte a una tale situazione di controllo generalizzato del sapere, il ruolo dello storico è di riesumare i documenti del non-detto, i documenti che contraddicono. Michel Foucault, in particolare, ci ha fornito gli strumenti filosofici per portare a termine questo compito nel campo dei discorsi e degli archivi testuali (veda, nella sua discendenza, i lavori di Arlette Farge sugli archivi dei "dimenticati" della storia, per esempio). Ora, bisogna fare la stessa cosa nel campo delle immagini, senza mai dimenticare che nessun archivio visuale esaurisce il mondo che rappresenta, ma funziona secondo un'economia della lacuna, delle rovine, del *malgrado tutto*. Ci sono molte più immagini che sono state distrutte rispetto a quelle conservate. Bisogna dunque pensare sia all'archivio esistente, che alla distruzione di tutti quelli che sono stati sottratti al nostro sguardo. Si deve lavorare *malgrado tutto*, cioè nonostante condizioni generali di accesso alle immagini che sono sempre in libertà "condizionata", è il caso di dire, brevemente, dell'impossibilità di lavorare, dunque di criticare, a partire da una base solida. Come vede, non è una questione di morale, ma una questione di politica e di conoscenza.

Dispiegare

Si tratta dunque di dispiegare le immagini? Nelle pieghe, quelle di un vestito, quelle di un lenzuolo, quelle della cera, lei trova già il gesto di dispiegare. Da dove viene questa ricerca dell'immagine? La immagino al suo tavolo di lavoro che, con il dorso della mano, dispiega un'immagine stampata su una pagina di giornale, lentamente, impercettibilmente…

La sua allusione è giusta. L'immagine funziona sempre – almeno nell'esperienza che ne ho e che risponde, naturalmente, a una scelta, a una propensione per un certo tipo di immagini – in maniera doppia, dialettica o duplice. La stessa immagine ci mostra qualcosa e ci nasconde qualcos'altro allo stesso tempo. Qui essa rivela e la ripiega. Essa porta una certa verità e apporta una certa finzione. Essa stessa ha quindi la struttura di una piega, motivo che mi interessa da tanto tempo, dal lenzuolo capovolto sul letto degli isterici alla Salpêtrière fino ai quadri di Simon Hantaï, passando per drappeggi delle ninfe antiche, le sartie cristiane, i veli di Mallarmé, lo chiffon di Georges Bataille o i concetti barocchi di Gilles Deleuze. Bisogna dunque, costantemente, piegare e dispiegare le immagini. Stropicciare come faceva Hantaï – per mettere in contatto alcune parti dell'immagine che si ignoravano

ancora – e poi spalancare. Occorre, sebbene non sia sufficiente, *spiegare* le immagini. Si deve anche comprendere in cosa ci riguardano, ci guardano, ci *coinvolgono*.

Da U. Eco, M. Augé, G. Didi-Huberman, *La forza delle immagini*, Franco Angeli, aprile 2015.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

