DOPPIOZERO

Etica per l’immagine

Elio Grazioli

7 Marzo 2017



Il 15/16 marzo a Torino due giorni di incontri sul tema delle immagini e della violenza: come dobbiamo e vogliamo rapportarci a tutte queste immagini che pervadono e ossessionano la società occidentale? Che effetto ha il predominio dell’immagine sulla costruzione e tradizione del nostro canone culturale? È possibile formulare un’etica dell’immagine per il XXI secolo? Doppiozero propone qui una riflessione di Elio Grazioli intorno al tema per contribuire a costruire un dibattito attorno al tema, urgente e fondamentale.

Siccome sono una persona moderata, dalla vita quotidiana fortunatamente esente in fin dei conti da problemi etici drammatici e da quella professionale incentrata sull’immagine artistica più che su quella massmediale, non me la sento di affrontare questioni che non conosco dall’interno né problematiche teoriche che rischiano l’idealità. Mi sento disarmato e impotente di fronte ai comportamenti umani che francamente mi risultano incomprensibili. E proprio perché sono una persona moderata, vorrei mettere qui in scena due situazioni invece estreme di cui ho già avuto occasione di parlare in altre occasioni.

La prima riguarda una domanda che mi sono posto ogni volta che ho assistito a discussioni sulla violenza così tranquillamente presente nei video-games o simili. Come mai nessuno ha ancora pensato a un video-game in cui, che so?, passeggio per una città e ho a disposizione, faccio per dire, dei pugni in faccia per ogni

passante che vedo buttare la sigaretta o altro per terra, dei calci per quelli che parlano ininterrottamente ad alta voce al cellulare in metropolitana, delle legnate per quelli che sorpassano sulla corsia di emergenza o per quelli che viaggiano in autostrada imperterriti sulla terza corsia a 100 km all'ora, e via crescendo secondo la gravità del comportamento incivile, poi criminale, eccetera, fino a mitra, bombe a mano e tutto l'armamentario solito dei video-games per quelli che trasgrediscono leggi ben più gravi, che approfittano del potere, eccetera? Così, per gioco, dico, per le stesse ragioni per cui si gioca in quegli altri giochi.

Pura provocazione? Puro rovesciamento? Non sto invocando giustizieri della notte o giudizi sommari e giustizia fuori dalle istituzioni preposte, sto parlando di un'educazione civica basata sulle stesse molle, motivazioni o pulsioni che siano, a cui tutti sono pronti ad appellarsi come esplicative dei comportamenti opposti e sulle stesse ragioni per cui sono in quel caso giustificati e tollerati. Un'etica non moralista? Basata sul comportamento, sul "reale funzionamento del pensiero", mi verrebbe da dire con André Breton, e/o un'etica del fallimento, da Alberto Giacometti a Maurizio Cattelan, una dell'infrasottile, per citare allora Marcel Duchamp, per rientrare nel mio campo. Che cosa significano? Suggeriscono dei temi e degli atteggiamenti che fanno dell'arte e dell'immagine non un oggetto ma il campo di elaborazione e al tempo stesso il destinatario e lo strumento dell'etica: etica per le immagini nel senso di etica nei confronti dell'immagine e grazie alle immagini. E non attraverso ciò che le immagini raffigurano, ma attraverso quello che sono e come sono (in arte): specchi del funzionamento reale del pensiero, particolari prodotti di un fare che sfugge alla contrapposizione tra riuscito e fallito – "principio di equivalenza: ben fatto, mal fatto, non fatto", diceva Robert Filliou –, oggetti al limite di ogni categoria stabilita. Io mi muovo in questo orizzonte.

E allora veniamo alla seconda suggestione. Trovo ammirevoli e davvero fondamentali le riflessioni di molti – da Susan Sontag, John Berger, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière ai tanti addetti ai lavori della fotografia che hanno scritto – sui rapporti tra l'immagine e le questioni etiche, ma il mio pensiero torna sempre a quella ultima parte della *Camera chiara* in cui Roland Barthes conclude in maniera così inattesa una riflessione sulla peculiarità, il "noema" come lo chiama, della fotografia, che fin lì era tutta lineare e deduttiva.

Come si ricorderà – chiedo scusa dell'ennesimo riassunto sintetico di un libro arcinoto, ma mi sembra ancora una volta necessario –, dopo le ordinate distinzioni tra *spectator*, *operator* e *spectrum* e poi tra *studium* e *punctum*, Barthes cerca di spiegare che cosa sia quest'ultimo, che gli pare appunto la chiave. È attraverso di esso che io ho un rapporto peculiare con l'immagine fotografica. Che cosa mi colpisce, che cosa mi "punge"? Un dettaglio e che tipo di dettaglio? Qualcosa che l'autore mette nell'immagine intenzionalmente o qualcosa che parla solo a me? O forse non è un dettaglio ma è l'immagine intera. Di fatto questo non basta. «Procedendo così di foto in foto», infatti, «avevo forse appreso come procedeva il mio desiderio, ma non avevo scoperto la natura (l' *eidos*) della Fotografia». Dunque Barthes si interrompe e, con un salto – per intraprendere la sua "palinodia", dice –, apre la seconda parte del suo percorso. Ad introdurla, non a caso è un lutto, un argomento doloroso, quello per la morte della madre. È attraverso la ricerca della fotografia più rappresentativa della madre che i termini apparentemente chiari e lineari della prima parte si aggrovigliano e annodano.

La *mathesis individualis* fa di questi scherzi: a forza di interrogare e interrogarsi si tocca un fondo oscuro che è più vero della realtà stessa, della volontà di controllo e di conoscenza. Si entra in un territorio che diventa un poco ermetico. Come si fa infatti a dare ad intendere che dai tratti di Philip Randolf come lo fotografa Richard Avedon emerge chiaramente che in lui non c'è «nessuna pulsione di potere»? Senza contare quanto già suoni impossibile tale pretesa. E come si può comprendere una domanda come quella formulata a proposito di Piet Mondrian ritratto da André Kertész: «Come si può avere l'aria intelligente, senza pensare a niente di intelligente?»? Come si fa a comprendere quello che Barthes chiama Sguardo, che non guarda nulla ma anzi consiste nel trattenere dentro di sé? Impossibile spiegarlo, se non chiamando in causa una «verità folle». Ma in che cosa consiste? Nel fatto che il *punctum* non è un dettaglio, non è una stranezza né un'incongruenza che l'immagine ha, ma è qualcosa che l'immagine è, cioè la dimensione temporale, ciò che Barthes chiama l'"è stato". L'immagine che ora sto guardando è immagine di un istante trascorso, fosse pure un millesimo di secondo fa. Dunque io sto sempre guardando il passato ma, per questo fatto stesso, ciò che guardo mi fa pensare al futuro: non solo al futuro di ciò che vedo, come nel caso dello scolaretto Ernest fotografato da André Kertész di cui Barthes si chiede se sia ancora vivo oggi e dove sia e come stia, ma soprattutto a quel particolare tipo di futuro che è il "futuro anteriore", come Barthes spiega a proposito dell'immagine del condannato a morte, guardando la quale io so che

«sta per morire. Io leggo nello stesso tempo: questo sarà e questo è stato; osservo con orrore un futuro anteriore in cui la morte è la posta in gioco. Dandomi il passato assoluto della posa (aoristo), la fotografia mi dice la morte al futuro».



Ernest fotografato da André Kertész.

Il problema sta qui: che la fotografia è un “destino” a cui andiamo incontro, non una rappresentazione della realtà, è il tempo restituito come nodo, non la documentazione (oggetto di *studium*) del passato, è “immagine folle”. Perché folle? Un nuovo rovesciamento è in causa per spiegarlo: «immagine folle, velata di reale», dice Barthes, e per spiegare questa “velatura di reale” – ed essendo in causa la morte era inevitabile passare per il “perturbante” freudiano – evoca il famoso episodio del ballo di Casanova con la bambola meccanica nell’omonimo film di Federico Fellini. Sotto quel vestito di bambola c’è «un po’ di corpo», solo un po’, ma quanto basta perché si rovesci il rapporto tra reale e finzione, e tra vita e morte: «Credetti di capire che, tra la Fotografia, la Follia e qualcosa di cui non sapevo bene il nome, ci fosse una sorta di legame (di nodo). [...] Era un’ondata più grande del sentimento amoroso. Nell’amore fatto nascere dalla Fotografia (da certe fotografie), un’altra musica dal nome stranamente démodé si faceva udire: la Pietà. Raccoglievo in un ultimo pensiero le immagini che mi avevano “punto”. [...]. Attraverso ognuna di quelle immagini, infallibilmente, io andavo oltre l’irrealtà della cosa raffigurata, entravo follemente nello spettacolo, nell’immagine, cingendo con le mie braccia ciò che è morto, ciò che sta per morire, proprio come Nietzsche quando, il 3 gennaio 1889, si gettò piangendo al collo di un cavallo martoriato: impazzito per la Pietà».

“Impazzire per la Pieta” per l’immagine: vi sembra un’etica? Considerare le immagini come “folli” costringe di sicuro a un’etica diversa dal considerarle registrazione della realtà, significa anche un atteggiamento diverso, “estetico” se questa parola ha ancora un senso, nei riguardi del loro uso. Questo è comunque per me il problema quando si parla di immagini, questo insegnano le immagini anche nei confronti della realtà che rappresentano e questa è una questione etica.

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

