

Non essere ancora all'altezza del tempo. Ernst Bloch su una fotografia

di Maurizio Guerri
maurizio.guerri@insmli.it

What does a photographic image show? How can a photography, being an image, be connected with life, showing us unknown and mysterious aspects of our existence? Starting from a sport accident fixed in a Polaroid, Ernst Bloch thinks about the role of pictures broadcast by mass media that is in tension between hope and desperation, emancipation and enslavement, aesthetic deepening and anesthesia. Bloch in a few pages sums up his thought about our relationship with technical devices, pointing out its dual nature: on the one side the shock of the senses, on the other side the messianic salvation.

«La vera saggezza di Bloch si lascia cogliere in quelle pagine della sua opera maggiore in cui mette in guardia [...] a non scegliere troppo drasticamente tra vita attiva e vita contemplativa, nella sua capacità di valorizzare i contenuti concreti dell'esistenza quotidiana, il surplus di utopia in carne e ossa che si nasconde nelle realizzazioni parziali – senza per altro abbandonare il sentimento della loro insufficienza reale»¹.

Che cos'è una fotografia? In che modo l'immagine fotografica ci mostra ciò che accade o ciò che è stato? Nasciamo in un'epoca in cui siamo educati a credere alle fotografie; cresciamo con l'idea che la fotografia ci permetta di fissare un pezzo di mondo in maniera precisa, obiettiva, bloccandolo una volta per tutte, salvandolo da un lento scivolare nell'invisibilità, nell'impercettibilità, da una scomparsa nell'oblio. Il sogno dei pionieri della

¹ G.D. Neri, *Aporie della realizzazione: filosofia e ideologia nel socialismo reale*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 98-99.

fotografia è stato quello di far scrivere la «matita della natura» – per citare il titolo del celebre libro di William Henry Fox Talbot – al posto dell'imprecisa mano dell'essere umano. Così, finalmente, si sarebbe potuta raddrizzare l'immagine all'oggettività, si sarebbe eliminata l'aleatorietà, e ricondotta l'immagine nello spazio della calcolabilità della ratio tecno-scientifica. Nonostante il fotoritocco, la falsificazione, il montaggio, la manipolabilità (fino a Photoshop) accompagnino la pratica della fotografia dalla sua nascita, ancora oggi una foto ci si presenta come immagine più corretta, più verosimile delle altre, al punto da farci dimenticare che anche la fotografia è un'immagine. La storia del XX secolo e ancora di più probabilmente quella del XXI sarà inscindibile dalla fotografia e dai media che costituiscono lo sviluppo delle sue potenzialità. Questa inscindibilità della storia contemporanea dal suo sguardo, dovrebbe portare con sé una critica al pregiudizio secondo cui ci sarebbero gli eventi storici e poi le immagini che più o meno correttamente le illustrano o ne sono prova. Piuttosto bisogna acquisire la consapevolezza secondo cui il corpo della storia accade *con* le immagini, si muove secondo i punti di orientamento di un immaginario di cui i media sono le antenne, gli occhi, gli organi percettivi.

La storia del XX secolo è stata come mai in passato legata alle immagini fotografiche e cinematografiche. Pensiamo alla guerra, visto che il XX secolo è stato il «secolo della guerra», come ci ricorda Jan Patočka in una delle riflessioni più importanti di filosofia della guerra. Qual è il nostro sguardo sulla guerra? In che modo i nuovi media che hanno sviluppato le potenzialità di riproducibilità tecnica delle immagini, hanno mutato il nostro modo di guardare gli eventi bellici, rispetto al XIX secolo? Se vogliamo capire qualcosa di più delle nostre guerre dobbiamo fare attenzione al modo in cui si guardano i conflitti, a come si osserva nei conflitti. Le guerre da sempre sono portatrici di violenza, sangue, morte, sono luoghi nei quali prendono corpo di volta in volta modi concreti di intendere lo spazio politico, in cui si realizza uno specifico modo di vivere dell'uomo. La mutazione genetica della Prima guerra rispetto alle guerre del passato è comprensibile anche a livello di sguardo e di produzione di immagini. La Prima Guerra è la prima guerra fotografata in massa, in modo

diffuso e multiforme, in cui gli obiettivi delle camere sono diventate esse stesse strumenti di guerra, in cui persino i volti sfigurati – o addirittura del tutto annullati come quelli delle *gueules cassées* – e le immagini dei nemici uccisi si mutano in armi. Se le guerre sono da sempre i luoghi di esplosione della violenza pura, le immagini ci aiutano a capire se e come i paesaggi che hanno preso forma intorno al fuoco della guerra sono cambiati nel corso del tempo. Le immagini danno un volto alla guerra, le immagini indicano il senso (e l'assenza di senso) della guerra e danno forma al suo accadere nella storia.

Come ha scritto Michel Foucault, la «storia, con le sue intensità, cedimenti, furori segreti, le sue grandi agitazioni febbrili come le sue sincopi, è il corpo stesso del divenire» e allora il compito che ci si pone dinanzi è quello di cercare di seguire queste fratture della storia, attraverso le immagini che degli eventi bellici ci sono rimaste, attraverso i diversi media che hanno reso visibili di volta in volta le guerre e con esse stereotipi, rimozioni e possibilità politiche. Se è vero che queste fratture, queste rotture e discontinuità sono la carne della storia, allora il rapporto tra storia e immagini (comprese le immagini fotografiche) non è un rapporto di un accadimento con la sua illustrazione: non c'è (e non c'è stata) una generica storia cui si aggiungono le immagini che la illustrano o sono prova o testimonianza di determinati eventi. È il corpo stesso della storia che accade in modo apparentemente «spurio», organizzandosi attraverso le immagini e quindi attraverso i media da cui queste immagini derivano. È anche a partire dalle storie delle immagini, dunque, che può essere compreso il senso di una guerra nella storia.

È per questa inscindibilità tra storia e immagini che gran parte della riflessione estetico-politica del Novecento – in modo esplicito o implicito – conduce una battaglia intorno a questa domanda: i nuovi media sono un impedimento o un'apertura di possibilità per l'uomo contemporaneo? Fotografia e cinema costituiscono un ampliamento delle conoscenze o invece si impongono come idoli potentissimi, specchi deformanti, porte di ingresso su labirinti iper-reali in cui l'uomo finisce per perdere ogni possibilità di incidere sulla realtà? I nuovi media sono effettivamente un potenziamento

percettivo, oppure l'ipertrofica produzione di immagini di quella che già Guy Debord ha definito come «società dello spettacolo» finisce per accompagnare l'uomo in una dimensione dove vero e falso, realtà ed apparenza hanno perso definitivamente ogni ultimo residuo di differenza?

Che tipo di sensibilità è quella che si forma con la diffusione di media quali la macchina da presa e la fotografia? Un elemento costitutivo dello sguardo foto-cinematografico è sicuramente quello dello *choc*. È la *suspense* inscindibile dallo spettacolo foto-cinematografico che ce lo ricorda. *Choc* come smaniosa attesa ricerca del nuovo, ma anche come perdita di esperienza, come distruzione dell'unicità, dell'irripetibilità, come primato dell'«esponibilità» sulla «culturalità» delle immagini, come sostiene Walter Benjamin. Tutto il modo di esistenza dell'uomo contemporaneo è sotto il segno della velocità, dell'illimitatamente riproducibile, dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo, dello sradicamento e della lacerazione. E di questa condizione i media sono allo stesso tempo sintomo e stimolo. Benjamin invece che rinchiudersi in un elogio dei bei vecchi tempi andati, invece che vagheggiare un'idea di arte empatica, simbolica, auratica, decide di sprofondare nella dimensione chocante fino a coglierne il rovescio, fino a estrarne le possibilità emancipative, la chance politica. Lo *choc* non è solo perdita di esperienza, ma anche possibilità di visione di un mondo fino a oggi non ancora visto, di cui i dispositivi ottici possono essere i nuovi organi di senso che orientano il cammino. Attraverso lo *choc*, la redenzione. La fotografia e il cinema «fanno a pezzi» la presunta realtà *unica* delle cose. L'immagine tecnica è strutturalmente priva di originale, derealizzante, non si riferisce mai passivamente a *una* realtà, ma opera attivamente con inquadrature, tagli di prospettiva, montaggi, assemblaggi, ecc. secondo molteplici prospettive con i frammenti della realtà passata che vengono ricomposti in nuove figure prive di un fondamento ultimo o di un modello su cui misurarsi. Il pericolo insito nella fotografia e nel cinema non sta, dunque, nell'effetto derealizzante, nell'attiva proliferazione di immagini sempre riproducibili, indefinitamente perfezionabili e in questo senso «imperfette», ma in uso reificante e iper-realizzante dei nuovi media. I fotomontaggi di John Heartfield o il cinema di Dziga Vertov che operano con

le immagini nella direzione di una derealizzazione e decostruzione della cosiddetta realtà non richiedono allo spettatore una fruizione fondata sulla contemplazione, su un sentimento simpatetico, quanto piuttosto decisione critica, prese di posizione, «presenza di spirito». Viceversa, scriveva Benjamin, è nell'arte fascista come in qualsiasi immagine dei cinegiornali e delle riviste patinate (si pensi ai manifesti pubblicitari e all'uso delle immagini nella moda) che si mira alla resurrezione dell'aura e in ciò incontriamo «la perpetuazione dei rapporti esistenti» che accade grazie alla «paralisi degli uomini [...] che potrebbero cambiare questi rapporti».

In quegli stessi anni in cui Benjamin era alle prese con la complessa stesura del saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, mai conclusa a causa del suicidio sul confine franco-spagnolo, anche Ernst Bloch si confrontava con molte delle questioni filosofiche che impegnavano l'amico, compresa la domanda sul rapporto tra noi e i media. In Bloch la riflessione su cinema e fotografia è assai più circoscritta, tuttavia ricca di intuizioni che si rivelano assai fertili anche a distanza di ottant'anni. Nello scritto *Bob all'altezza del capo*, risalente agli anni Trenta e poi pubblicato nei *Literarische Aufsätze* (1965), Bloch si sofferma su una fotografia di un quotidiano che mostra un'inattesa tragedia capitata nel gennaio 1932 durante una tranquilla manifestazione sportiva a Schreiberhau, località sciistica della Bassa Slesia.

«Certo, che accadano incidenti nel corso di gare sportive è cosa abituale. Né è raro che di essi esistano foto, mosse, schermate dal velo della velocità. Ma è fatta altrimenti l'istantanea il cui titolo dice: *Corsa mortale del bob Poitz sulla pista di Schreiberhau*. Il testo a commento sul giornale recita: "Il bob si è già staccato dal centro della pista e vola oltre il bordo della curva. L'incidente è inevitabile. Non trattenuto dal bordo della curva, il bob piomba, con la velocità di un direttissimo, tra gli spettatori sul bordo della curva e ancora del tutto ignari e tranquilli." E si vede il bob, la parte anteriore dei pattini già oltre l'orlo della pista un metro avanti agli spettatori su cui sta per abbattersi, all'altezza del loro capo».

Ciò su cui Bloch si sofferma è che «nella foto gli spettatori guardano del tutto indifferenti. Una signora anziana, un bambino, un signore in abito

sportivo, la sigaretta in mano [...] E in modo incomparabile, un ventesimo di secondo prima della catastrofe, la macchina fotografica ha fissato lo stato d'animo ignaro di persone che così presto sarebbero state ferite». Guardando questa foto, ci troviamo dinanzi a uno «scherzo della natura, in parte in sé in parte con noi uomini; come gli aborti vengono messi sotto spirito perché non si corrompano, qui è stato salvato dal tempo e messo su lastra un secondo mortale. E l'occhio dello spettatore rimane sempre come l'occhio di chi osserva la sua foto: altrettanto sicuro e indifeso, altrettanto cieco rispetto al corso del tempo, altrettanto inconsapevole circa l'evoluzione dell'attimo seguente». In questa foto diventa visibile agli occhi dell'uomo la sua stessa condizione: un paradossale miscuglio di sicurezza e vulnerabilità, la sua inconsapevolezza nei confronti del tempo, l'oscurità dell'attimo vissuto.

La condizione dell'uomo, il rapporto con l'oscurità dell'attimo presente, continua a dominare nella sua vita, solo che ora tale dimensione essenziale ci appare visibile, per la prima volta entra nel nostro sguardo. La fotografia in questione non è solo un «aborto» sotto vetro, un condensato dell'oscurità che domina nella vita umana è anche una *porta*, una nuova dimensione della esperienza visibile che si apre nella sensibilità e nella conoscenza umana. Scrive Bloch in *Tracce*: «Anche nelle cose di uso comune – come in un'opera d'arte – ci si sente proiettati in un lungo corridoio in pieno sole che termina con una *porta*». La porta, la cornice, il confine sono il simbolo di quelle «cortine» che ci separano dall'interno (e dal rovescio) delle cose, costituiscono l'esperienza del nostro essere separati da noi stessi della oscurità dell'attimo vissuto e il desiderio di ricongiungerci con noi stessi. Ma una volta che la porta è stata varcata, possiamo sprofondarci nella cosa, riusciamo a farla nostra, a entrare in mondi sconosciuti. La porta, certo, separa due ambienti, ma come aveva già osservato Georg Simmel la porta soprattutto costruisce una «cerniera tra lo spazio dell'uomo e tutto ciò che è fuori di esso» e dunque «supera la separazione tra interno ed esterno».

Lo sguardo dell'uomo contemporaneo è attraversato costantemente dalla paradossalità di queste esperienze choccati prodotte dai dispositivi ottici che lo espongono a inedite forme di alienazione e di perturbamento. Ma la natura di queste esperienze viene ricondotta da Bloch alla paradossalità

della natura stessa dell'uomo, come testimonia il sentimento umano per eccellenza, la *speranza*, che costituisce la stella polare che lo guida alla scoperta del proprio essere e delle cose: la speranza è procedere su una via di uscita che ancora non c'è, vivere nel presente un futuro che non si è ancora afferrato. Questa apertura sul futuro, questo tropismo verso il nuovo è l'essenza stessa dell'uomo, secondo Bloch, un'essenza che continua a essere anche nel rapporto per lo più estraniato che intratteniamo con i nuovi media.

C'è un'immagine dell'amico di Bloch, Siegfried Kracauer, che forse può riassumere il senso di speranza che guida Bloch nella lettura del nostro rapporto con il cinema e la fotografia; si tratta di quella riattualizzazione del mito di Perseo e della Medusa che troviamo in un brano di *Teoria del film* (1962). Perseo taglia la testa alla Medusa grazie alla visione del riflesso della testa mostruosa nello scudo che Atena gli ha donato. Il senso di questo mito è che «noi non vediamo, e non possiamo vedere le cose veramente orride perché la paura ci paralizza e ci rende ciechi; potremmo sapere che aspetto hanno soltanto guardando immagini che ne riproducono fedelmente l'aspetto. [...] Forse il maggior merito di Perseo non fu di tagliare la testa di Medusa, ma di superare le proprie paure e guardarne il riflesso nello scudo. Non fu proprio quest'atto di coraggio che gli permise di decapitare il mostro?». Le immagini dei dispositivi tecnici costituiscono, malgrado il pericolo paralizzante a cui ci espongono, il coraggio di guardare il «volto reale delle cose», di conoscere e di salvare la realtà dalla sua riduzione a cliché, a patto che esse tornino a rapportarsi alla «memoria viva» del soggetto e gli consentano di unire l'immagine all'azione. Come appunto fu in grado di fare Perseo.