

Daniela Angelucci (Università Roma Tre)

«*Immaginario malgrado tutto*».

*Note su Didi-Huberman*

Nella storia dell'estetica è possibile rintracciare due interpretazioni contrapposte del ruolo dell'immagine nel suo rapporto con la realtà: l'immagine è stata concepita da una parte come inganno, come velo che nasconde o mediazione che allontana (dalla critica ontologica svolta da Platone nel X libro della *Repubblica*, fino alle tendenze iconoclaste); dall'altra, come possibilità di vedere di più, vedere qualcosa che altrimenti non riusciremmo a vedere. Questa seconda interpretazione ascrive all'immagine la capacità di fissare qualcosa che altrimenti si configurerebbe come dissolto e disseminato nella molteplicità della nostra esperienza, oppure la capacità di rendere visibile qualcosa che da cui altrimenti distoglieremmo il nostro sguardo, a causa del suo orrore, troppo grande perché possa essere oggetto di una visione diretta.

Rispetto all'intera questione, le immagini dalla genesi tecnica, fotografiche e cinematografiche, sembrano possedere un elemento di duplicità, si potrebbe dire un vantaggio che è insieme, nello stesso tempo, uno svantaggio, nella possibilità di una riproduzione ancora più fedele, poiché automatica, meccanica. Mi spiego meglio: la registrazione del reale possibile in questo tipo di immagini sembra allontanare il fantasma di una seduzione ingannevole e di una visione illusoria, ma, una volta ammesso l'ampliamento delle potenzialità della percezione naturale attraverso l'apparecchio, questo apre la strada ai problemi connessi al tema della rappresentabilità e della testimonianza. Vedere meglio, vedere di più è corretto, è giusto, nel caso in cui ciò che si vede meglio e di più è l'orrore? E ancora: ridurre a immagine l'orrore non rappresenta un suo addomesticamento, un depotenziamento e una colpevole anestetizzazione della sensibilità dello spettatore? Su questo tema molto è stato scritto<sup>1</sup>, ma lascerei inespresa – sebbene naturalmente sempre operante e presente come conseguenza

---

<sup>1</sup> Cfr. S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003; P. MONTANI, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.

diretta di quanto sto dicendo – la questione specificamente etica, per risalire all'origine teorica della discussione: lo statuto dell'immagine e il rapporto tra immagine e reale.

Affronterò naturalmente una minima parte di questo enorme tema, seguendo però una idea precisa: il «di più» che l'immagine fotografica ci permette di vedere – sottolineato già da alcuni autori degli anni Venti come «fotogenia» o «fisionomia», ma anche da Roland Barthes e da Jean-François Lyotard come senso ottuso ed eccedenza<sup>2</sup> – è necessariamente connesso al suo essere «lacunosa» e «parziale», parziale nel duplice senso di mancante e di tendenziosa. Vediamo di più non nonostante vediamo parzialmente, ma proprio perché vediamo parzialmente. L'autore che mi ha suggerito questa definizione è Georges Didi-Huberman, in particolare il suo testo del 2003 *Immagini malgrado tutto*.

Il libro di Didi-Huberman parte da un'analisi e una riflessione su una serie di quattro fotografie del crematorio di Auschwitz. Le quattro immagini vennero scattate clandestinamente nell'estate del 1944, per conto della resistenza polacca, da un ebreo greco anonimo, Alex, membro del *Sonderkommando*, e poi trafugate, nascoste in un tubetto di dentifricio, da Helena Danton, impiegata della mensa delle SS. Le prime due ritraggono la cremazione all'aria aperta dei corpi uccisi con il gas davanti alla camera a gas del crematorio V, e per scattarle il fotografo ha dovuto, per una sorta di orribile paradosso, nascondersi all'interno della camera a gas dove tutto è appena avvenuto: dunque i corpi sono lontani e incorniciati dal buio della cornice della finestra, ma il fotografo ha potuto avere il tempo di inquadrare. Le altre due foto sono state scattate dall'esterno, con la macchina fotografica forse nascosta tra le mani, o forse in tasca, e sicuramente camminando. L'inquadratura è storta, ma nella prima foto, in un angolo, si possono ravvisare le donne già svestite e spinte verso la camera a gas, mentre la seconda foto sembra quasi un'immagine astratta: l'inquadratura è dal basso verso l'alto e si riconoscono solo le cime degli alberi, delle betulle.

Se la preoccupazione dei prigionieri, consapevoli della loro prossima morte, era quella di raccontare, informare il mondo di ciò che stava accadendo, l'emissione di immagini da quel mondo che i nazisti volevano segreto sembra una più potente possibilità di contraddire quella volontà di scomparsa, la scomparsa della memoria. La tesi di Didi-Huberman è allora che questi quattro fotogrammi bastino per sottrarre la memoria di

---

<sup>2</sup> Per questo tema negli autori citati, rimando al mio libro *Filosofia del cinema*, Carocci, Roma 2013, in particolare alle pp. 123-132.

Auschwitz non solo al segreto voluto dai nazisti, ma anche all'idea (filosoficamente «pigra», secondo l'autore) del campo di sterminio come inimmaginabile e indicibile: tutto ciò è insostenibile ma bisogna immaginare, bisogna dire.

«Immaginare malgrado tutto, il che esige da parte nostra una difficile etica dell'immagine: né l'invisibile per eccellenza (pigrizia dell'esteta), né l'icona dell'orrore (pigrizia del credente), né il semplice documento (pigrizia dello studioso). Una semplice immagine: inadeguata ma necessaria, inesatta eppure vera. Vera di una paradossale verità»<sup>3</sup>.

Per descrivere questa natura paradossale dell'immagine Didi-Huberman propone in modo persuasivo l'espressione «doppio regime», fatto di verità e di oscurità: questi quattro fotogrammi sono quattro momenti di verità, ma solo a patto che teniamo presente il loro doppio regime, sono veri e oscuri allo stesso tempo, dunque non dobbiamo chiedere loro troppo, oppure troppo poco, poiché. «intrattengono con la verità di cui rendono testimonianza un rapporto frammentario e lacunoso, ma sono in fondo tutto ciò di cui noi disponiamo»<sup>4</sup>. Se chiediamo troppo all'immagine, cioè «tutta la verità», saremo delusi: per rimanere sull'esempio del libro, ma se ne potrebbero fare altri, si tratta di lembi di pellicola, pieni di zone d'ombra, dunque inadeguati, e che mostrano troppo poco rispetto alla piena realtà di Auschwitz, dunque quanto meno inesatti. Se chiediamo troppo poco all'immagine e ne facciamo un mero simulacro, rinunciamo a priori a ciò che può dirci. Bisogna allora tenere insieme la verità e l'oscurità dell'immagine o, ancora meglio, tenere sempre presente il fatto che le immagini possono dirci qualcosa, possono essere un «momento di verità», proprio «a patto di non dissolvere completamente la loro oscurità e la loro lacunosità».

Didi-Huberman mostra il depotenziamento di queste immagini nelle varie manipolazioni che ne sono state fatte e che hanno raddrizzato il quadro, ingrandito la figura eliminando le zone d'ombra, a volte anche – oscenamente – migliorato e ringiovanito l'aspetto delle figure nude che vi si mostravano. In queste manipolazioni ciò che viene eliminato è in primo luogo il racconto delle circostanze in cui sono state scattate, la clandestinità, le difficoltà e la paura dietro questo gesto, quello di fotografare e testimoniare, così desiderato. Dunque, dissolvendo la loro oscurità, è la loro verità che viene eliminata.

---

<sup>3</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, Cortina, Milano 2005, pp. 59-60.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 52.

La seconda parte del testo è una risposta alle critiche violente di alcuni autori, Lanzmann, Gérard Wajcman ed Elizabeth Pagnoux, nei confronti di questo commento dei quattro fotogrammi presente nella prima parte del libro. Il commento era infatti stato pubblicato per la prima volta nel 2001 come scritto che accompagnava le immagini del catalogo di una mostra organizzata all'Hotel de Ville dal titolo *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*. Le critiche mosse a Didi-Huberman vanno dall'accusa di un godimento voyeurista dell'orrore all'accondiscendenza nei confronti dei negazionisti, come se affermarne la verità, seppure lacunosa, fosse uguale all'assumersi il compito colpevole e non richiesto di fornire delle prove.

Quello che ci interessa, però, è ciò che l'autore, nella seconda parte del testo, nel rispondere ai suoi critici, afferma riguardo alla natura dell'immagine. L'argomentazione è costruita su quattro coppie: immagine fatto/immagine feticcio; immagine archivio/immagine apparenza; immagine montaggio/immagine menzogna; immagine simile/immagine sembante. Il secondo termine della coppia è quello negativo, che i suoi critici vorrebbero ascrivere a Didi-Huberman, cui Didi-Huberman contrappone invece il primo.

Nel trattare la prima coppia, in particolare, si parla di questo «doppio regime» che è al centro del mio articolo: l'immagine non è un feticcio, è un fatto.

La caratteristica del feticcio è quella di essere una immagine parziale che vuole divenire totalitaria e sostituirsi alla realtà, ma l'immagine di cui qui si parla, lo abbiamo detto, è lacunosa e tale deve rimanere, pena il suo depotenziamento.

Il feticcio è un fermo-immagine. Come scrive Freud nel saggio del 1927 *Il feticismo*, infatti, il feticcio si costituisce nel momento della scoperta delle differenze anatomiche, quando lo sguardo del bambino si posa sull'oggetto che nasconde o precede una rivelazione così angosciosa, come tentativo di distruggere le prove della possibilità della castrazione. Ma l'immagine di cui qui si parla, afferma l'autore, è invece mobile. Non solo essa è parte di una serie di quattro foto, non solo risulta leggibile solo mettendola in relazione con altre fonti, ma il suo senso è sempre dialettico, possiede due facce, la presenza e la rappresentazione (Benjamin).

Il feticcio è uno schermo, un velo, ma l'immagine di cui qui si parla più che un velo si può rappresentare come strappo, come un velo strappato che nelle sue lacerazioni mostra il reale, un velo «che si increspa e si solleva», mostrando soltanto a tratti, ma mostrando comunque qualcosa. Dunque: l'immagine non è presenza piena, ma neanche assenza assoluta,

è un'immagine lacuna in cui «qualcosa resta, qualcosa che non è la cosa, ma un lembo del suo aspetto, della sua somiglianza»<sup>5</sup>.

Didi-Huberman prosegue la sua difesa sostenendo che l'immagine non è semplice apparenza, è archivio nel senso mobile e stratificato in cui lo intende Warburg: possibilità di mostrare a partire proprio dalle lacune della memoria; non è menzogna bensì montaggio; non è sembante, fittizio, feticcio, sostituto, cioè assimilazione, ma simile, somigliante, possibilità di un punto di contatto con il reale.

È al termine del libro che Didi-Huberman nomina Kracauer e il suo testo del 1960 *Theory of Film. Redemption of physical reality*<sup>6</sup>. Viene citato in particolare il mito di Medusa, trattato quasi al termine del testo di Kracauer: Atena incita Perseo a uccidere Medusa, ma gli raccomanda di non guardarla direttamente, pena la paralisi. Perseo riesce ad affrontarla e a ucciderla osservando il mostro non direttamente, ma guardandone l'immagine riflessa nello scudo. Kracauer conclude dicendo che il cinema è lo scudo che permette allo spettatore di «decapitare l'orrore che le immagini riflettono»<sup>7</sup>. Didi-Huberman termina quindi su questa conseguenza propriamente etica: se l'orrore reale è per noi fonte di impotenza, l'orrore riflesso nell'immagine può essere fonte di conoscenza, e la «redenzione», quella di cui parla il titolo del libro di Kracauer, avviene soltanto quando la conoscenza è fonte di azione.

Ci appare quindi il senso pieno dell'analisi dell'immagine condotta da Didi-Huberman: l'essere «non tutta», «non tutta la realtà» significa propriamente una possibilità di accedere al reale e di reagire ad esso che una visione diretta non permette. Il nostro rapporto con il reale è possibile non nonostante le immagini, ma grazie ad esse. Togliendo quel velo che si strappa a tratti non vedremmo il reale nella sua nitidezza, ma toglieremmo il reale stesso, inattuabile per noi se non attraverso l'immaginario. La paralisi di una visione diretta, radicalizzo così Kracauer, non è solo quella dell'azione, ma anche quella della conoscenza, poiché non esiste un reale puro ed «intero» che possiamo per così dire incontrare, possiamo incontrare il reale solo attraverso le immagini che di esso ci facciamo.

Ho usato volutamente in queste ultime righe termini come «non-tutta» e immaginario, radicati nella riflessione psicoanalitica, in particolare

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>6</sup> Cito questo titolo in inglese, poiché in italiano la traduzione del sottotitolo è fuorviante: *Ritorno alla realtà fisica*, che è altra cosa rispetto alla redenzione della realtà fisica. Questa traduzione è una delle cause, o forse delle conseguenze, della interpretazione di Kracauer come fautore di un realismo 'duro' e ingenuo. La sua posizione appare invece molto più sottile, cfr. ANGELUCCI, *Filosofia del cinema*, cit., pp. 107-110.

<sup>7</sup> Cit. in DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 220.

quella di Jacques Lacan. È Didi-Huberman stesso a citare Lacan nel testo, in particolare nel capitolo su *Immagine feticcio o immagine fatto*, quello su cui mi sono soffermata. Vorrei semplicemente accennare all'uso che di queste due espressioni si può fare per una teoria delle immagini.

«Non tutta»: così è definita la posizione femminile nel *Seminario XX Ancora* (1972-1973) da Lacan. Dire che la donna è non tutta significa per Lacan dire che «c'è sempre qualcosa in lei che sfugge al discorso»<sup>8</sup>. Ma «non tutta» è anche la verità, sempre caratterizzata dal «semi-dire», dall'impossibilità di dire tutto il vero: «tutta la verità è qualcosa che non può dirsi. La verità può dirsi alla sola condizione di non spingerla fino in fondo, di limitarsi a dirla a metà»<sup>9</sup>. Precisamente in questo senso le immagini di cui parliamo sono lacunose e parziali. C'è un punto di contatto con il reale, ma le immagini sono sempre non tutte, c'è un resto che sfugge.

«Immaginario»: qui il discorso è più complicato, poiché occorrerebbe seguire la riflessione di Lacan nel corso degli anni. Secondo la ripartizione dei registri dell'esistenza umana da lui elaborata e presentata in una conferenza del 1953<sup>10</sup>, l'immaginario rappresenta la modalità di rapporto con l'altro, in cui mi specchio e mi riconosco, ciò che si distingue e si oppone al simbolico, ovvero l'ordine del linguaggio, e al reale, descritto dallo psicoanalista come la totalità inattingibile contro cui il soggetto si scontra, e che gli resiste. Questa nozione di immaginario può servire al nostro discorso se ci si allontana dal *cliché* dell'immaginario come registro psichico dell'alienazione (secondo una certa interpretazione di Lacan, che evidenzia gli esiti allucinatori) e si abbraccia invece l'idea di un immaginario sempre connesso e intrecciato con gli altri ambiti della esperienza umana (simbolico, reale) in una mutua relazione. Questa interpretazione è deducibile dagli scritti dello stesso Lacan, per es. già nel *Seminario I*, dove si dice che la funzione dell'immaginario non è la funzione dell'irreale, o anche nel *Seminario II* (1954-1955) dove troviamo di nuovo la testa di Medusa, posta da Lacan a significare il reale più angosciante, di cui l'immagine del sogno può essere la rivelazione:

«La fenomenologia del sogno dell'iniezione a Irma [n.d.r. sogno di Freud raccontato nella *Interpretazione dei sogni*] sfocia nel sorgere dell'immagine terrificante, angosciante, di quella vera testa di Medusa, nella rivelazione di quel qualcosa di propriamente innominabile.

<sup>8</sup> J. LACAN, *Il seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, Einaudi, Torino 2011, p. 31.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>10</sup> ID., *Simbolico, immaginario e reale*, poi pubblicato nell'opera *Il trionfo della religione*, Einaudi, Torino 2005.

[...] C'è dunque apparizione angosciante di un'immagine che riassume ciò che possiamo chiamare la rivelazione del reale in ciò che esso ha di meno penetrabile»<sup>11</sup>.

Certo, occorre non confondere l'immagine psichica del sogno con l'immagine di un fatto, presente per esempio nei fotogrammi di Auschwitz. Eppure il rapporto di svelamento, la configurazione da velo strappato che l'immagine sembra assumere in entrambi i casi è lo stesso.

Per concludere: se il «non tutta» di Lacan ci parla di una immagine virtuosamente lacunosa, che non si pone come la realtà intera, che confessa la sua inadeguatezza, l'immaginario inteso non come allucinazione o alienazione ma come «rivelazione del reale in ciò che esso ha di meno penetrabile» ci parla di una immagine che, pur non essendo tutta, non è neanche un puro nulla, ma è ciò che del reale può rivelare qualcosa.

Questa configurazione dei rapporti tra immagine e reale mi sembra feconda: mostra con evidenza la forza teorica dell'incontro tra teoria dell'immagine e psicoanalisi laddove quest'ultima non sia usata in senso meramente contenutistico e patografico e soprattutto permette di sfuggire alle esagerazioni tipiche della nostra contemporaneità rispetto all'universo mediale. Le immagini medialità che ci circondano, sempre più diffuse e coinvolgenti, non sono soltanto un inganno o una colpevole anestizzazione né – come sembra a volte si dica, in modo diametralmente opposto, ma con un'attitudine fondamentalmente simile – tutto il nostro mondo. Non tutto, né niente. Collegando l'immagine estetica, pittorica, fotografica e cinematografica alla dimensione dell'immaginario psichico emerge una descrizione che possiede non tanto la moderazione del giusto mezzo, quanto la forza di una convincente congruità con la nostra esperienza.

---

<sup>11</sup> ID., *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi (1954-1955)*, Einaudi, Torino 2006, p. 189.

