Federico Vercellone

Charlotte Klonk, *Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden*, Frankfurt a. M., 2017, Fischer, pp.314.

Le immagini del terrore hanno frastornato il nostro tempo per decenni e devono la loro forma a stilizzazioni semantiche quanto mai peculiari e studiate. Le immagini stesse per altro verso si ergono ad armi, suscitano la violenza rappresentandola ed invitando implicitamente alla rappresaglia. Divengono così esse stesse degli strumenti bellici.

Anche nel caso delle immagini del terrore la storicizzazione è d’obbligo. Cogliere la qualità semantica delle differenze stilistiche nelle rappresentazioni del terrore costituisce un’altra volta un’arma contro di questo. Ci aiuta a relativizzarne e dunque a comprenderne la minaccia incombente come un destino, e a sottrarci ad essa.

E’ quanto tra l’altro si può desumere dal ricchissimo volume di Charlotte Klonk, *Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden,*che prende le mosse dalle immagini degli atti terroristici ottocenteschi sui giornali illustrati dell’epoca per venire sino alla rappresentazioni più recenti del terrore.

Davvero c’è sempre più da convincersi – anche alla luce di questo libro - che la visione sia guidata stilisticamente da motivazioni e dunque da stili culturali. Mentre, per altro verso – consentendoci di andare sulla base delle sue stesse suggestioni un po’ al di là dell’orizzonte descritto da questo libro - si fa sempre più chiaro che siamo affetti da quella pulsione scopica descritta da Victor Stoichita in *Effetto Sherlock-*- che costituisce la vera rivoluzione del nostro tempo. Desideriamo le cose vedendole e vale anche l’opposta: le odiamo (insieme ai loro padroni) attraverso lo sguardo. Tutta l’incombente realtà del terrore è connessa a questo processo di astrazione e derealizzazione. Vittime incappucciate e immagini video offuscate e non identificabili finiscono per rendere anonima e così insussistente la violenza sanguinaria. La derealizzazione è figlia del processo che rende anonima anche la vittima. E quello del nome della vittima resta uno dei temi al centro di questo libro anche nei suoi risvolti etici.

Il grande itinerario di Duchamp – sia detto di passaggio - sembra svelare il suo disegno più profondo proprio in questo modo, mostrando cioè che *Fountain* sia funzionale a *Etant donné*: in altri termini l’abolizione del valore estetico dell’opera è funzionale a una universale polarizzazione erotica dello sguardo. Non è tanto che tutto possa divenire un’opera d’arte il problema - come avviene nel momento in cui si decide se ammettere o meno *Fountain* alla mostra presso la Central Gallery di New York ma il fatto che si sia dinanzi a una ocularizzazione della realtà che veicola, attraverso la vista, le pulsioni affettive nei confronti del mondo. E’ lo sguardo voyeuristico che si profila in *Etant donné.* E’ questo per altro il significato profondo dell’estetizzazione del mondo della quale Duchamp ci rende avvertiti. Con *Fountain* Duchampo vuole renderci consapevoli del fatto che tutto può diventare opera d’arte nel senso che l’esperienza del mondo è andata verso la derealizzazione, e ha subito una polarizzazione in direzione della visione. L’occhio desidera, dunque odia e ama, metonicamente a nome di tutto il corpo restante. Se la visione è il vero veicolo del desiderio - ecco che esso, contraddittoriamente, funziona sempre a distanza per poter toccare il proprio il oggetto. Ed anzi la sua funzionalità è garantita dalla distanza. Ma la distanziazione del corpo – nel caso della violenza perpetrata - anestetizza nei confronti del dolore provocato e tende dunque a neutralizzare la violenza

Queste considerazioni non sono indifferenti per cogliere un nucleo fondamentale delle riflessioni di Charlotte Klonk. L’Autrice avvia il suo itinerario prendendo le mosse dall’illustrazione ottocentesca degli attentati terroristici. La storicizzazione è fondamentale in questo ambito E’ interessante rilevare, accanto a una certa continuità delle forme della rappresentazione del terrore sulla quale si tornerà in seguito, che dobbiamo evitare di cadere nella trappola tesa dalle consuetudini mentali. In prima battuta verrebbe in effetti da dire che, passando dall’illustrazione alla fotografia, la comunicazione dell’attentato terroristico assuma un aspetto più realistico. In realtà si perde nel passaggio dall’illustrazione alla fotografia in quanto le prime foto hanno tempi di esposizione così lunghi da far perdere quella freschezza che è propria dello schizzo fatto ad evento appena avvenuto.

Il libro di Klonk – come si può ricavare anche da questi cenni – organizza, in prima battuta, storicamente il tema, e muove, nel primo capitolo, dal modello iconico delle immagini veicolate dal terrore, per estendersi nel secondo alle immagini vicine e lontane sugli attentati e agli attacchi con le bombe alla fine del diciannovesimo e agli inizi del ventunesimo secolo. Il volume passa poi, nel terzo capitolo, agli anni sessanta e ai dirottamenti di aerei e al rapimento di ostaggi in quell’epoca, per venire nel quarto agli immagini degli attori del crimine, dalle foto di caccia all’uomo ai video di propaganda, e quindi, nel quinto capitolo, al tema fondamentale dell’etica delle immagini che costituisce uno dei cespiti fondamentali di questo volume e di una ricerca più ampia che impegna autori di diversa estrazione da Horst Bredekmap con il suo *Bildakt,* a Georges Didi-Huberman a Jean-Jacques Wunenburger. Si tratta di un tema assolutamente fondamentale che concerne una questione di cui il terrorismo è solo un momento, anche se certo il più eclatante. E’ una questione centrale che accentra varie competenze: da quella propriamente etico-giuridica a quello estetica, in un sommarsi di stratificazioni e livelli difficilmente individuabili in quanto componenti singole, indipendentemente dal contesto transdisciplinare che li contempla nel loro insieme. Proprio su questo tema ci si soffermerà qui in particolare tanto per il suo intrinseco significato quanto per la sua portata filosofica.

Si tratta di un argomento che, come Charlotte Klonk, mette molto opportunamente in luce, ha da fare con la medialità dell’immagine, con quella “differenza iconica” sulla quale si è soffermato per primo Gottfried Boehm. Si tratta di un passo del massimo significato non solo per quanto riguarda immagini eclatanti, ma anche, e forse soprattutto, per quanto riguarda lo sguardo su immagini apparentemente banali e quotidiane, le quali, proprio nel loro tratto dimesso, sembrerebbero avere un carattere prevalentemente o semplicemente documentario. Invece proprio il modo in cui queste immagini realizzano il loro riferimento alla realtà è fondamentale. Esso è anzi il motivo centrale per cogliere come, di fatto, le immagini siano sempre in qualche modo ideologiche proprio “inventando” la loro relazione con la realtà. Proprio a questo riguardo lo storico dell’arte così come lo studioso di studi visuali attua un movimento analogo a quello della marxiana critica dell’ideologia. Da questo punto di vista - sottolinea Charlotte Klonk – ogni immagine del terrore appartiene a un orizzonte fondante che va sempre nuovamente inteso e attualizzato Per altro verso, come in ogni altra prospettiva, anche questo tipo di immagini vanno storicizzate e catalogate, mentre i modelli attuali della loro implementazione hanno dietro di loro una lunga tradizione che differenzia analiticamente i temi e gli oggetti dell’analisi. Viene così da distinguere tra le foto che riprendono attacchi terroristici, che hanno un deposito più lungo nella tradizione, e quelle che riprendono torture di ostaggi e attentatori che vengono naturalmente caricate di coloriture diverse a seconda del taglio dell’immagine. Le immagini del terrore vanno viste a distanza. Esse contribuiscono fortemente al clima emotivo del momento, e non sono affatto adatte a produrre una soluzione dei conflitti. La formalizzazione estetica delle immagini va indagata nel quadro dei conflitti attualmente in atto e dei modelli dell’immagine diffusi al momento. Decisiva inoltre per la valutazione delle immagini è la definizione della loro qualità performativa, è l’intendimento del loro uso. E’ su questa base, e non sulla base delle immagini in assoluto, che si può stabilire se si tratti di immagini “buone” o “cattive”. Potremo forse parlare a questo proposito di un’etica dell’immagine da intendersi come “ecologia interattiva dell’immagine”. Si tratta di una proposta del massimo significato.

Si evidenzia, in ogni caso, in questo contesto, la necessità di esaltare il medium delle immagini più legate alla quotidianità. In questo quadro svolge un ruolo decisivo proprio l’*ikonische Differenz* che impedisce che l’immagine si adatti a un ruolo meramente documentario, ed emerga invece il modo nel quale essa organizza il riferimento alla realtà. E’ proprio in questo modo che diviene possibile rilevare il significato critico delle immagini il cui contenuto estetico, la cui formalizzazione in altri termini, prevale infine sull’aspetto meramente documentario. Divengono centrali in questo quadro proprio quelle immagini in cui l’elemento della “fattura” è quantomeno apparentemente meno significativo, e cioè le foto amatoriali. Non ci sono in questo quadro immagini neutrali, bensì ogni immagine crea un orizzonte di senso proprio sulla base della sua codificazione. Come regola di approccio e di fruizione delle immagini va detto dunque che esse vanno sempre guardate mantenendo una necessaria distanza ermeneutica: mai il significante va scambiato con la denotazione. Va inteso il loro specifico modo di apparizione nel contesto dei conflitti presenti. E’ in questo contesto che vanno formulate le regole etiche, che hanno spesso la forma del giudizio riflettente kantiano. Si tratta cioè di individuare a partire dal caso particolare la regole generale che può a prima vista confliggere con quella consueta e assodata. Per esempio noi siamo abituati a pensare che, per rispetto nei confronti delle vittime, non bisogna esibirne la sofferenza. Ciò è vero sino al momento in cui questa regola generale non confligge per esempio con esigenze giudiziare che richiedono che la sofferenza inflitta sia messa a nudo al fine di punire i colpevoli. E’ questo un esempio notevolmente significativo di quello che potrebbe definirsi il progetto di un’etica dell’immagine, un’etica sempre più necessaria, densa naturalmente di risvolti giuridici, sensibilissima al costume, all’opera in un ambito vastissimo, quello per l’appunto dell’immagine contemporanea. Muoversi adeguatamente in questo ambito con il contributo di specialisti degli studi visuali, di filosofici, neuroscienzati, giuristi etc. costituisce uno dei compiti più urgenti per le scienze umane oggi. Un compito che si declina, a mio avviso, nei termini di un’ “ecologia dell’immagine”, di un riscontro degli aspetti edificanti o tossici in senso lato della nostra convivenza con esse. La quale si fonderà dunque sempre su di una scelta che contempla la decisione circa le immagini con cui intendiamo convivere e quelle che invece respingiamo.