

► Home » Autori » Alessandro Calefati » Sopravvivere alla catastrofe

## Sopravvivere alla catastrofe

16 MAGGIO 2021

ALESSANDRO CALEFATI, L'ORDINE DEI DISCORSI

di **ALESSANDRO CALEFATI**

*Sentire il grisou* di Georges Didi-Huberman.



*Duello rusticano* (Goya, 1820-1821)

In apertura del suo *Il contratto naturale* Michel Serres pone l'immagine del *Duello rusticano* di Goya, descrivendo la scena in questa maniera: «A ogni movimento [dei duellanti], un buco viscoso li inghiotte, così si seppelliscono insieme poco a poco. [...] L'abisso in cui si precipitano è qualcosa che i belligeranti non s'immaginano — noi invece, dall'esterno, lo vediamo benissimo» (Serres 2019, p. 9).

Vale la pena ricordare che l'immagine del duello rusticano come la conosciamo non è l'immagine del duello rusticano come è stata dipinta da Goya, originariamente con le gambe dei duellanti intatte. **Il Duello si presenta oggi, piuttosto,**

**come l'apparizione di una ferita all'interno della cornice dell'immagine, in cui una contingente cancellazione delle gambe dei protagonisti del quadro lascia emergere qualcosa di ben più mostruoso della schermaglia: la catastrofe.** Attraverso un'immagine e poche righe di testo Serres riesce così a enunciare la posizione nella quale ciascuno di noi si trova di fronte alla catastrofe.

*Duello rusticano* ci pone di fronte a un'immagine estrema? Certo che no. Tuttavia siamo al cospetto di un sintomo che, come una ferita, segnala un punto d'esposizione nella carne viva. È allora dall'esposizione di questa carne che la domanda dalla quale prende avvio *Sentire il grisou* di Didi-Huberman (Orthotes 2021) ci sarà d'aiuto per immaginare l'inimmaginabile: «Come veder venire la catastrofe?» (Didi-Huberman 2021, p. 23). **L'ingiunzione a immaginare l'inimmaginabile è un leitmotiv nella produzione di Didi-Huberman, una disposizione a non ubbidire al comando del negativo.** Si pensi al celebre *Immagini malgrado tutto* (2003) il cui scopo è immaginare ciò che si è detto inimmaginabile per eccellenza: Auschwitz e i campi di sterminio. È qui che Didi-Huberman scrive che «Auschwitz è solo immaginabile» (Didi-Huberman 2005, p. 66) per ricordarci come, proprio in quanto l'esperienza diretta del campo è per noi contemporanei europei preclusa, dobbiamo almeno poter immaginare.

Il caso di Auschwitz è così paradigmatico: in quanto delle immagini sono state effettivamente prodotte in un certo tempo nel passato, si potrebbe supporre, immaginare diviene di fatto possibile. **Come immaginare però la catastrofe a venire?** Del futuro non possediamo alcuna immagine ed è lo stesso Didi-Huberman a ricordarlo:

*L'infinita crudeltà delle catastrofi è che diventano visibili troppo tardi, quando ormai hanno avuto luogo. Le più visibili — le più evidenti, le più studiate, le più universali — le catastrofi insomma alle quali si fa spontaneamente ricorso per intendere che cos'è una catastrofe, sono catastrofi che furono, catastrofi del passato (Didi-Huberman 2021, p. 23).*

Siamo così condannati ad avere una *visione* delle catastrofi del passato, imprigionati nell'impossibilità di cogliere in immagini il futuro. Il potere della negazione dell'immagine si fa qui sempre più pressante: **una catastrofe si impone nel futuro e la sua vista ci è definitivamente preclusa.**

Usiamo i cookies solo per garantire una migliore esperienza di navigazione. Continuando a navigare accetti l'utilizzo dei cookies. **Maggiori**

**informazioni Accetta**

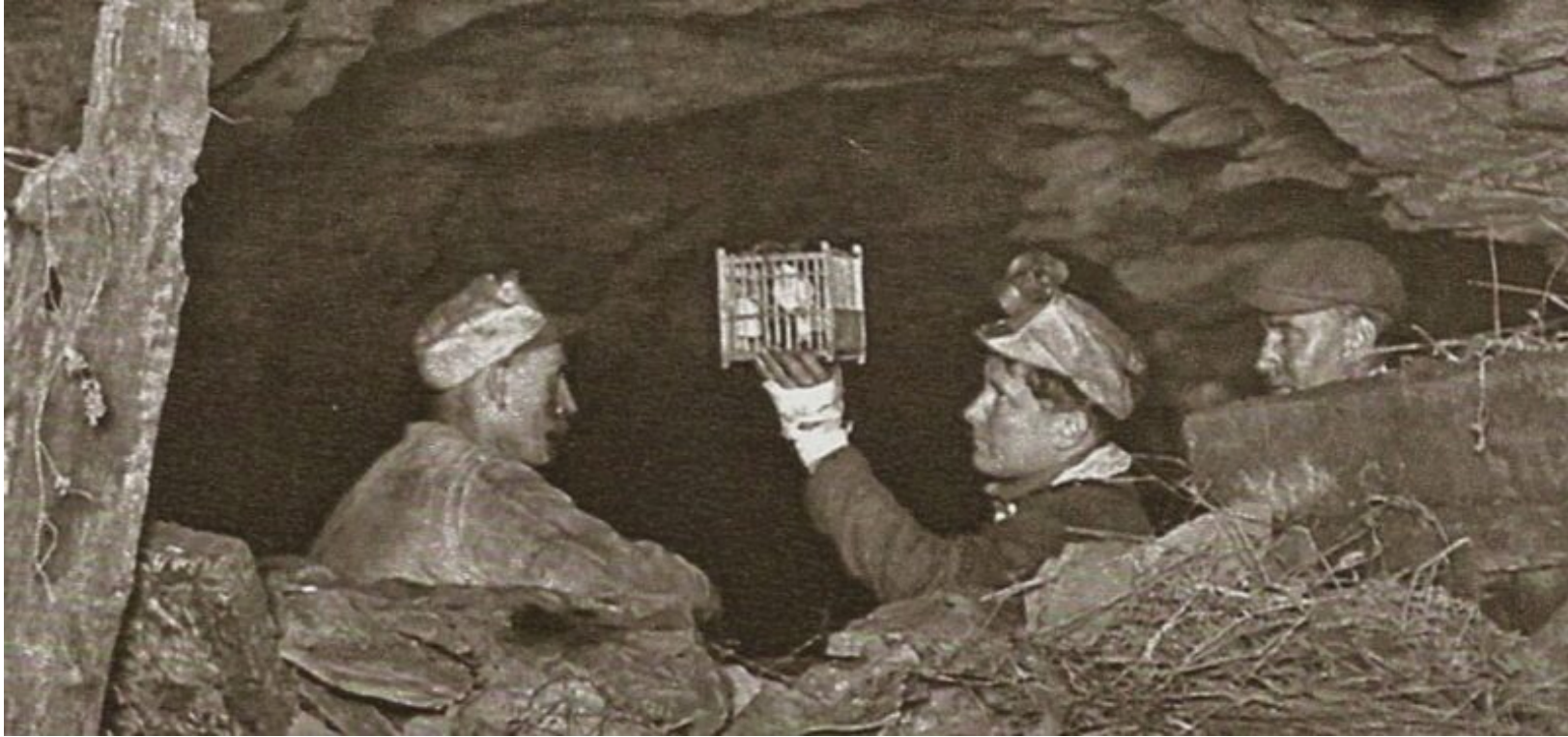


*Spectres Are Haunting Europe* (Giannari, Kourkouta, 2016)

Didi-Huberman però non vuole arrendersi di fronte alla linearità del tempo progressivo. Così *Sentire il grisou* diviene un saggio sull'anacronismo delle *temporalità* — temporalità che sono in grado di sopravvivere, attraverso un nuovo *montaggio*, per lasciar vedere quell'inimmaginabile futuro che, per ciò stesso, va immaginato. Arrovellato in un tempo *normale*, che passa *da solo*, generatore d'abitudini sedimentate, Didi-Huberman monta un tempo *latente* che segnala la crisi. Tuttavia, come mostrarla questa crisi? **Il gas grisou — un gas inodore e incolore in grado, se concentrato, di provocare esplosioni nelle miniere — diviene metafora dell'emergenza che è necessario immaginare al fine di scongiurare la catastrofe sepolta.** Non è un caso se Didi-Huberman decide di scegliere il cinema, operazione di montaggio per eccellenza, per presentare questa tensione interna al banale. Il riferimento che occupa buona parte di *Sentire il grisou* è *La rabbia* (1963) di Pasolini, un'opera di rimontaggio di materiale d'archivio in grado di mostrare una «verità inosservata» (*ivi*, p. 68) in un mare di immagini *normali*, spesso immonde e ottuse, dei telegiornali.

*La rabbia* ci permette così di comprendere in quale maniera trattare le immagini, con le sue «tre voci» (*ivi*, p. 81): una voce del potere, una voce porosa o critica e una voce in poesia. La voce del potere è la voce *letterale* delle immagini, ciò che è mostrato in quanto tale nella sua quotidianità ordinata. La voce critica è la voce contrappositiva, il negativo o lo smontaggio, che funziona da contrappunto politico esasperato a un immaginario esasperante. Infine la voce poetica è la voce di una bellezza *impura* e tumefatta, lacerata in se stessa, capace di «implicare il suo altro, che è *il dolore più antico*» (*ivi*, p. 105). Non è un caso, forse, se questa risonanza estrema tra cinema e poesia si è data. La poesia è infatti un'operazione testuale eccedente, che opera per composizioni ibride di parole e immagini patiche. Il cinema, rimando la poesia, è altrettanto *impuro*, sottoposto com'è a una «doppia origine», documentaria e fantastica, «più sottile di una semplice [...] opposizione» (Dottorini 2018, p. 8). **Un'immagine poetica, tuttavia, non è necessariamente un'immagine sublime, ma può essere anche un'irritazione che brucia nella stessa carne della storia. Didi-Huberman, per mezzo dell'opera pasoliniana, mostra tutta l'intensità dalla quale la rabbia poetica scaturisce, come volo d'uccello tra le pareti ottuse di una miniera sotterranea.** È da qui che emerge la figura dell'*arrabbiato* — colui che non tollera d'accordarsi con l'abitudine in nessun sistema che sia stabilito. Una condizione che è quella dell'*abgioia* o «disperata vitalità» (Didi-Huberman 2021, p. 125), una modalità del sentire che è tanto poetica quanto filmica in Pasolini.

«Come veder venire la catastrofe?» diviene allora una domanda che collega direttamente temporalità che, pur essendo eterogenee, si incrociano e si ibridano a più riprese. **È il montaggio a permetterci, in definitiva, di immaginare attraverso un nuovo uso di immagini che altrimenti sarebbero costrette alla semplice archiviazione documentaria.** Come scrive Didi-Huberman: «In gioco è il destino di una *politica della memoria*: usi inventivi contro usi conformisti, usi liberatori contro usi coercitivi» (*ivi*, p. 135). In questa maniera il montaggio delle immagini permette un uso *sopravvivate*: di fronte alla morte come canone stabilito la potenza rigeneratrice emerge direttamente dalla ferita mortale. **Affrontare la catastrofe sarà dunque prendere atto delle immagini di morte «per smontarle e quindi rimontare la vita stessa, instaurando così una forma di sopravvivenza»** (*ivi*, p. 141). Si sopravvive, sembra suggerire Didi-Huberman, solamente a patto di liberare una rabbia fin troppo repressa, intollerante verso ogni forma di ingiustizia — in ogni luogo, in ogni tempo.



Minatori osservano un canarino per rilevare il gas grisou

### Riferimenti bibliografici

G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005.

D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

M. Serres, *Il contratto naturale*, Feltrinelli, Milano 2019.

 Georges Didi-Huberman, *Sentire il grisou*, Orthotes, Napoli-Salerno 2021.