



ἘΠΕΚΕΙΝΑ

International Journal of Ontology
History and Critics

CLIO NICASTRO

Harun Farocki: empatia e conflitto

EPEKEINA, vol. 7, nn. 1-2 (2016), pp. 1-9
Proceedings

ISSN: 2281-3209

DOI: 10.7408/epkn.

Published on-line by:

CRF – CENTRO INTERNAZIONALE PER LA RICERCA FILOSOFICA
PALERMO (ITALY)

www.ricercafilosofica.it/epekeina



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.

Harun Farocki: empatia e conflitto

Clio Nicastrò

1. *Pathos e Einfühlung*: lo spazio critico della fruizione

Ogni scelta narrativa è il risultato più o meno consapevole di una particolare prospettiva sugli eventi che può a sua volta essere accolta, respinta o ignorata dal lettore o dallo spettatore. Un caso in questo senso emblematico è la rappresentazione mediatica di un evento catastrofico; come mostrarlo, cosa raccontare, come e se scuotere e scioccare il fruitore. Harun Farocki (1944-2014) si colloca nel solco di una solida e prolifica indagine portata avanti da quei registi europei che dal secondo dopo guerra in avanti hanno rimesso in discussione i criteri espressivi della narrazione cinematografica classica, alla ricerca di nuove forme di testimonianza storica. La scelta di Farocki ricade su quelle immagini che non mirino a stordire emotivamente il fruitore ma a costruire uno spazio di riflessione critica esplorando le possibilità narrative, simboliche e tecniche del medium filmico. Al concetto di *Einfühlung*, empatia, il regista tedesco ha dedicato un breve ma denso testo¹ che mostra la sterilità di optare per i due poli opposti dell'*identificazione*, da un lato, (ciò vale sia per l'autore, che per l'attore, che per il fruitore) e della distanza asettica dei dispositivi tecnologici quando annullano del tutto il contatto con l'oggetto, dall'altro. Sebbene Aristotele approfondisca esplicitamente la questione dell'*identificazione* catartica nella *Poetica*, è nel secondo Libro della *Retorica*, accanto all'*ethos* e al *logos*, che individua il *pathos* come una delle tre categorie retoriche utilizzate per ottenere una certa disposizione emotiva nell'ascoltatore.² L'aspetto più interessante di tale elemento di cui qui si terrà conto in relazione al modello di empatia proposto da Farocki, è il modo in cui esso tiene insieme, senza riduzioni, la componente emotiva e la ricerca delle strategie discorsive di volta in volta più appropriate. Aristotele insiste sul ruolo essenziale delle emozioni all'interno del discorso persuasivo: i *pathe* non afferiscono meramente alla sfera dell'irrazionalità e designano non soltanto le passioni forti ma l'intera gamma dei sen-

1. FAROCKI 2008, 21-22.

2. ARISTOTELE 2014, 155.

timenti umani. Dunque, la predisposizione emotiva dell'ascoltatore e il contesto dell'azione discorsiva hanno un peso determinante nell'elaborazione dei giudizi ed è necessario valutare la complessità di tale componente per il raggiungimento di uno spazio di riflessione critica, senza relegarla a una dimensione puramente istintuale ed effimera. Al contrario, aggiungerei, di quanto sembra trionfare oggi in un certo linguaggio mediatico che intende agganciare il fruitore con tecniche di seduzione superficiali e prevedibili. Proprio nel tentativo di mostrare la fiacchezza e la sterilità di questo atteggiamento, Farocki vuole liberare l'*Einführung* dalla trappola concettuale in cui è stata ingabbiata: «Empatia è un termine troppo prezioso per essere lasciato in mano agli avversari».³

Per andare a fondo nella riflessione farockiana è utile tornare ad Aristotele, alla definizione di pietà che viene data nel capitolo otto del secondo libro della Retorica. Nei tratti distintivi di tale passione, Aristotele riscontra infatti alcune caratteristiche della *Einführung* di cui parla Farocki. La pietà viene innanzitutto definita come

[...] Un certo dolore di fronte a un male manifesto, distruttivo o doloroso che capita a una persona che non lo merita, un male che ci si potrebbe aspettare di soffrire, o personalmente o uno dei nostri, e questo quando il male sembra vicino: è chiaro infatti che chi potrà provare pietà deve essere necessariamente tale da ritenere di essere lui stesso suscettibile di soffrire di un male di questo tipo o che lo sia uno dei suoi.⁴

Ma ecco che subito si apre un problema, ovvero quello della distanza tra l'individuo e l'evento in questione. Il meccanismo della pietà risulta infatti essere più sottile e ambiguo dal momento che, continua Aristotele, «Non provano pietà coloro che sono atterriti per il fatto di essere preoccupati della propria sofferenza»⁵ e, paradossalmente, non si prova pietà per coloro che si conoscono ma sono troppo vicini per parentela.

Perciò Amasi - si dice - non pianse per il figlio condotto a morire, mentre pianse per l'amico che chiedeva l'elemosina: questo fatto

3. FAROCKI 2008, 22, trad. mia.

4. ARISTOTELE 2014, 191.

5. ARISTOTELE 2014, 191.

suscita pietà, mentre quello è terribile. Ciò che è terribile è, infatti, è diverso da ciò che suscita pietà, scaccia la pietà e spesso serve a suscitare la passione contraria: non si prova pietà quando l'evento terribile è prossimo.⁶

2. La metafora come disvelamento

Nato nel 1944 nella Germania dell'Est, Harun Farocki esordisce come *filmmaker* alla fine degli anni Sessanta, nello stesso periodo in cui in Europa si andavano affermando il *Nuovo cinema tedesco* e la *Nouvelle vague*. Dal movimento francese il regista più che direttamente influenzato si sentirà stimolato al confronto di prospettive con Jean-Luc Godard,⁷ che alimenterà la curiosità di Farocki per il dialogo tra la ricerca cinematografica sperimentale e il suo background teorico-letterario, di cui Bertold Brecht e Theodor Adorno costituiscono il nucleo fondante. Due autori di cui Farocki si sentirà sempre debitore e la cui presenza è in effetti estremamente tangibile già nel suo secondo lavoro, *Nicht löschenbares Feuer* (1969), in cui Farocki tematizza alcune questioni che rimarranno una costante nella sua variegata produzione. Quello che differenzia questo film, un ibrido tra cinema e performance, dai tentativi altrettanto interessanti di molti artisti militanti che alla fine degli anni Sessanta si confrontavano con i drammi del Vietnam, ha proprio a che fare con la polarità accordo/conflitto insita nel meccanismo dell'*Empfindung*. Per attestare l'impossibilità delle immagini di restituire empaticamente le grandi tragedie dell'umanità (in questo caso il bombardamento americano al napalm in Vietnam), Farocki si rifiuta di mostrare direttamente la sofferenza delle vittime,⁸ un facile aggancio emotivo che a suo avviso non avrebbe sortito alcun effetto se non quello di mettere in fuga progressivamente lo spettatore, fino a compromettere la stessa funzione del messaggio.

Come si possono rendere visibili gli effetti del napalm? Se si mostrano direttamente le immagini del napalm in azione, per prima cosa lo spettatore si rifiuterà di guardare le immagini. Lo stesso avverrà con

6. ARISTOTELE 2014, 193.

7. Si veda SILVERMAN e FAROCKI 1998 e PANTENBURG 2006.

8. Si veda anche FAROCKI 2009.

il ricordo di questa scena; infine con l'evento stesso e con tutto ciò che a esso è collegato.⁹

Il regista, protagonista del video, decide piuttosto di spegnere una sigaretta sul suo braccio, fornendo al pubblico soltanto alcuni dati tecnici: "In questo momento il mio braccio brucia a 400° rispetto al Napalm che sprigiona calore a 3000°". Farocki apre una lunga carriera cinematografica fondando la sua ricerca su una questione divenuta centrale nei decenni successivi, con la diffusione massiccia della televisione - per la quale il regista ha lavorato a lungo soprattutto per conto di Arte -, di internet, nonché con l'utilizzo capillare dei supporti digitali. Tuttavia, ciò che emerge non è affatto un atteggiamento nostalgico, ma, al contrario, una consapevolezza critica accompagnata dalla sottile ironia di chi è interessato al meccanismo e al funzionamento delle nuove tecnologie e delle inevitabili ricadute che il loro utilizzo ha sul reale.

Il punto cruciale è dunque dove collocare osservatore/autore e osservatore/fruitoro rispetto all'oggetto e alla sua rappresentazione (immagine, parola e suono), e contemporaneamente come creare uno spazio di dialogo tra due interlocutori che tutto sommato sono sempre e comunque soggetti a una relazione impari. A fianco di soluzioni formali radicali che soprattutto dai primi anni del 2000¹⁰ hanno portato Farocki e la sua compagna Antje Ehmann, a sua volta artista e curatrice, a esplorare gli spazi espositivi museali di tutto il mondo con installazioni video pensate per sfidare il rischio di staticità della sala cinematografica, troviamo un lavoro continuo di riposizionamento non solo stilistico. *I try not to add ideas to the film. I try to think in film so that the*

9. Harun Farocki, *Nicht lösbares Feuer*, 1968, 1'19", trad. mia.

10. Tra le numerose mostre organizzate in tutto il mondo, il regista partecipa nel 2007 a Documenta 12 Kassel con *Deep play*, nel 2009 a Londra con *Against What? Against Whom?* e nel 2013 espone *Image of the World* (at distance) al Moma di New York. Dal luglio 2014 al gennaio 2015 l'Hamburger Bahnhof Berlin ha ospitato la video-installazione *Ernste Spiele*. In Italia: nel 2008 all'interno del progetto di residenza *Qwatz* è stata esposta la video-installazione *Deep Play* (2007), nel 2011 il *Festival internazionale dei teatri in piazza* di Santarcangelo ha ospitato la video-installazione *Immersion* (2009) sotto la curatela di Silvia Bottiroli. Nel 2015 l'*Haus der Kulturen der Welt* di Berlino è stata l'ultima tappa del progetto *Eine Ausstellung zur Arbeit* partito nel 2011. Alla 56esima Biennale di Venezia, nel 2015, è stato dedicato un padiglione alla retrospettiva delle opere di Farocki.

*ideas come out of filmic articulation*¹¹: il fenomeno, la costellazione di oggetti indagata dal documentarista non è naturalmente regalata al suo sguardo né indebitamente modellata attraverso il suo bagaglio ideologico. L'autore è presente come una guida, traccia un percorso tra i multiformi materiali della realtà, la cui complessità esige la costruzione di un metodo altrettanto articolato.

Farocki predispone alcuni espedienti formali che fanno da filtro per disabituare il fruitore allo sguardo passivo e lo fa posizionandosi dentro il flusso degli eventi, «a discorso iniziato con qualcun altro e per qualcun altro», diremmo con Foucault.¹² Esporre il braccio bruciato da una sigaretta *al posto delle* riprese cruente dei corpi dei vietnamiti carbonizzati dal Napalm è una presa di distanza metaforica tramite la quale l'autore combatte il pathos mediatico posticcio che apparentemente solidarizza con la vittima. La metafora non è un tentativo di intellettualizzare e distanziare la percezione del reale, ma un modo per smascherare senza semplificarli, i reticoli di forze esistenti nelle relazioni tra potere e linguaggio/linguaggi. Una forma consapevole di riattivazione del significato per rendere visibile un evento inimmaginabile, ma preservandone la componente *perturbante* che disinnesci la reazione automatica.

Per Aristotele la metafora è il dispositivo più efficace per «porre le cose davanti agli occhi»,¹³ ovvero trovare la connessione semantica meno banale, più stridente. «All'ascoltatore diviene più chiaro che ha imparato qualcosa quando la conclusione è contraria alle sue aspettative e l'anima sembra dire: come è vero! Io mi sbagliavo!». Giovanni Manetti (2005), riprendendo l'analisi di Morpurgo-Tagliabue espone le tre accezioni salienti che tale definizione assume progressivamente tra le pagine della *Retorica*:

- Nel capitolo 8 del II libro, Aristotele fa riferimento a certi procedimenti retorici che ci fanno apparire una sciagura vicina, mettendocela sotto gli occhi, o come in procinto di accadere o come appena accaduta.¹⁴ Qui sembra prevalere la rappresentazione

11. H. Foster (November 2004): 157.

12. FOUCAULT 2004, 1-2.

13. ARISTOTELE 2014, 307.

14. Cfr. ARISTOTELE 2014, 191-192.

come meccanismo che si dà visivamente: una rappresentazione artistica è o deve essere in grado di rendere evidente e presente ciò che descrive.

- Nel capitolo 10 del III libro, la metafora mantiene e amplifica il carattere della *visibilità*, poiché consente di vedere le cose come assolutamente presenti piuttosto che destinate ad accadere in futuro.¹⁵
- Infine, nel capitolo 11 del III libro, Aristotele afferma: «Dico che mettono le cose davanti agli occhi quelle espressioni che indicano cose in atto [...]».¹⁶ Si tratta dunque di eventi in atto, attuali e non solo possibili, presenti e non futuri, compiuti e non incompiuti ma cose che agiscono. Questa variazione conferisce alla *visibilità* un'ulteriore e meno scontata sfumatura: le cose rappresentate non sono potenti perché presenti e chiare ma perché operanti, in azione. La metafora rende qualcosa visibile ma allo stesso tempo non familiare, non si tratta dunque di osservare morbosamente un evento in ogni minimo dettaglio, costringendo il fruitore a identificarsi totalmente con o ad assorbirlo passivamente.

3. Riconoscimento e ricognizione

Riuscire a *mettere un evento davanti gli occhi*, facendo in modo che lo spettatore non li chiuda davanti all'orrore, è per Farocki, come abbiamo visto, il senso stesso della narrazione. Una sola immagine non è però sufficiente a restituire la complessità degli eventi in movimento,¹⁷ per provare a catturarne la direzione ne servono almeno due. Il movimento di cui parla Farocki non è evidentemente solo quello di natura spaziale ma è soprattutto quello semantico: nel pericoloso scarto, che interessa per lo più il mondo contemporaneo, tra riconoscimento (*recognize*) e

15. ARISTOTELE 2014, 304-305.

16. ARISTOTELE 2014, 307.

17. «I've started to take photographs. One image, incidentally, is too few; you need to take *two* images of everything [that matters]. Things are in flux so much that it requires two images at the very least to properly register the *direction* of the movement» (ELSAESSER 2004b, 23).

ricognizione (*reconnaissance*) l'immagine mostra più di quanto è in grado di dirci. Ma questa constatazione non è un invito ad abbandonarsi all'allusività dell'impalpabile, poiché in questa eccedenza si celano al contempo un paradosso e un pericolo, entrambi piuttosto concreti. Cominciamo dal primo che è in effetti la stessa sorgente del rischio in questione: se non si tratta di estrapolare il contenuto di un'immagine esclusivamente dalla sua superficie, ma piuttosto di analizzare cosa si cela dietro di essa, è anche vero che un'immagine viene mostrata come prova di qualcosa che non può essere testimoniata dall'immagine stessa.¹⁸ Uno degli esempi più eclatanti riportati da Farocki dà la misura di cosa comporti questo possibile fraintendimento.

La prima fotografia accidentale che gli Alleati scattarono ad Auschwitz risale al 4 aprile del 1944, quando alcuni aerei americani decollati da Foggia e diretti verso l'allora Slesia sorvolarono il campo di concentramento polacco. Subito dopo gli analisti segnalavano un complesso industriale, ma non fecero alcun riferimento ai lager. Solo più tardi, negli anni Settanta, quando ormai il genocidio ebraico era entrato nell'immaginario occidentale collettivo e mediatico come "Olocausto", gli americani si resero conto di possederne una documentazione fotografica aerea. In questo episodio Farocki scorge la sostanziale differenza tra un'ottima capacità di ricognizione e una sostanziale cecità nel riconoscere le sembianze di ciò che si sta osservando. Queste considerazioni potrebbero banalmente implicare delle riserve sugli sviluppi e sulla diffusione della tecnologia e dei suoi automatismi. Tuttavia il fraintendimento interpretativo non è imputabile meramente al mezzo, bensì a quella logica del "rischiaramento", ben incarnata dal termine tedesco *Aufklärung*, che affonda le sue radici nella tradizione culturale europea. Rendere visibile illuminando, avvicinandosi all'oggetto non è garanzia di una sua effettiva comprensione come testimoniano molti dei potenti dispositivi ottici che sono incapaci di vedere ciò per cui non sono programmati. Il processo di rappresentazione non è dunque in questo senso un meccanismo scontato che garantisce di per sé la conservazione e la restituzione degli eventi; può anche sancirne la distruzione. L'alternativa proposta dal regista tedesco è, al contrario, l'utilizzo del

18. «It is not a matter of what is in a picture, but rather, of what lies behind. Nonetheless, one shows a picture as proof of something which cannot be proven by a picture» (ELSAESSER 2004b, 12).

dispositivo cinematografico come disvelamento delle forze invisibili che si celano nel visibile per scoprire, e se è il caso disattivare, i codici con cui il visibile è programmato. Tutt'altra cosa dall'accanimento verso una migliore risoluzione grafica dell'immagine, ovvero verso l'esplorazione analitica e militaresca dei fatti.

Partendo dal rifiuto di Farocki per una narrazione finalizzata all'identificazione totale con l'oggetto rappresentato, si è appena visto come al contempo egli lotti contro una forma di violenza metodologica-espressiva che sembrerebbe collocarsi, per via della fredda accuratezza, ai suoi antipodi. È facilmente intuibile però come di fatto i due approcci si fondino sullo stesso impianto antropologico dicotomico di matrice cartesiana. Senza entrare nel merito del montaggio farockiano, è in opposizione a questo modello che il regista tematizza la sua idea di "soft montage",¹⁹ di cui *Eye machine* (2001) si fa esempio emblematico come manifestazione di un confronto non conciliato: lo spirito che probabilmente meglio riassume il cinema farockiano. In questo lavoro video-installativo, il regista divide lo schermo in due parti uguali, che potrebbero anche essere fruite autonomamente, disposte lungo una diagonale che va da sinistra a destra. Le due immagini si sovrappongono al centro rivelando la cornice dello schermo nero su cui sono collocate. Lo spettatore viene così posto a distanza perché non può identificarsi con lo sguardo della telecamera, ma guadagna la consapevolezza del processo di trasformazione che subiscono le immagini. «It makes sense. It does! Does it?»,²⁰ questa è la sequenza che meglio sintetizza la concezione del montaggio di Harun Farocki. Un lavoro accurato ma realmente aperto al pubblico tramite due espedienti che spesso convivono all'interno della stessa opera: l'assenza totale di un commento o la costruzione di una traccia ellittica che (dis)orienti il fruitore esponendolo a interpretazioni conflittuali.

Clio Nicastrò
clynica@yahoo.it

19. Si veda DZIEWIÓR 2011.

20. VERWOERT 2005.

Riferimenti bibliografici

- ARISTOTELE 2014, *Retorica*, a cura di S. GASTALDI, Carocci, Roma.
- CURTIS, R. e G. KOCH 2009, *Einführung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, Wilhelm Fink, München.
- DZIEWIOR, Y. (a cura di) 2011, *Harun Farocki. Weiche Montagen. Soft Montages*, Bregenz, Kunsthaus.
- ELSAESSER, T. 2004a, «Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist», in ELSAESSER 2004b.
- (a cura di) 2004b, *Harun Farocki. Working on the Sightlines*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- FAROCKI, H. 1986, «Wie man sieht», in *Die Republik*, 9, 76, p. 33-106.
- 1992, «Reality would have to begin», in *Documents*, 1/2 Fall/Winter, p. 136-146.
- 2004, «Controlling observation», in ELSAESSER 2004b, p. 290-295.
- 2008, «Einführung», in HEBBEL 2008, p. 21-22.
- 2009, «Comment montrer les victims», in *Trafic*, 70.
- FAROCKI, H. e H. STEYERL 2011, *Cahier#2. A magical imitation of Reality*, a cura di J. FIDUCCIA, Kaleidoscope Press, Milano.
- FOSTER, H. 2004, «Vision Quest: The cinema of Harun Farocki», in *Artforum* (nov. 2004).
- FOUCAULT, M. 2004, *L'ordine del discorso e altri interventi*, Einaudi, Torino; Ed. originale *L'ordre du discours*, Éditions Gallimard, Paris 1971.
- HALLE, R., S. CZYLWIK e H. FAROCKI 2001, «History is not a matter of generations: interview with Harun Farocki», in *Camera Obscura*, 46, 16, 1, IV-75. Duke University Press.
- HEBBEL, A. U. (a cura di) 2008, *100 Jahre Hebbel Theater. Angewandtes Theaterlexikon nach Gustav Freytag*, Berlin.
- LORUSSO, A. M. (a cura di) 2005, *Metafora e conoscenza*, Bompiani, Milano.
- MANETTI, G. 2005, «Aristotele e la metafora. Conoscenza, similarità, azione, enunciazione», in LORUSSO 2005, p. 27-67.
- PANTENBURG, V. 2006, *Film als Theorie: Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Transcript Verlag, Bielefeld.
- PIAZZA, F. 2011, «L'arte retorica: Antenata o sorella della pragmatica», in *Esercizi Filosofici*, 6, p. 116-132.
- SILVERMAN, K. e H. FAROCKI 1998, *Von Godard sprechen*, Vorwerk, 8, Berlin, hrsg. v. EUROPÄISCHEN DOKUMENTARFILM INSTITUT.
- VERWOERT, J. 2005, «Production Pattern Associations: On the Work of Harun Farocki», in *Afterall*, 11.