

L'immagine-tempo da Warburg a Benjamin e Adorno

Giuseppe Di Giacomo

C'è in Aby Warburg un dualismo fra partecipazione e distacco, cioè fra elemento dionisiaco ed elemento apollineo. Di qui quella "polarità" che, nell'escludere che l'un termine si risolva nell'altro, dà luogo a una vera e propria dimensione "tragica", caratterizzata dalla negazione di ogni possibile sintesi. Si tratta insomma di riconoscere nell'apollineo (il rappresentabile) l'elemento dionisiaco (l'irrappresentabile), ovvero nel visibile l'invisibile. La conseguenza, come s'è detto, è quella dimensione tragica dell'immagine che comporta l'irriducibilità del sensibile all'intelligibile. È a partire da queste premesse che Edgar Wind sostiene che il lavoro di Warburg è volto a fare emergere «un'occulta molteplicità di rappresentazioni», che si manifesta proprio nella dimensione sensibile di ciò che vediamo. Questo significa che, per Warburg, nel momento in cui osserviamo un'immagine, è implicito un processo di "rammemorazione": l'immagine, infatti, è carica di memoria, ossia di una storicità che si è stratificata proprio nella sua dimensione sensibile.

Una tale memoria, intesa come *mnemosyne*, vale a dire come una memoria intrisa di oblio, nega l'idea, caratteristica di una concezione evolucionistico-progressista, che la conoscenza si possa emancipare una volta per tutte dal mito, testimoniando al contrario l'origine necessariamente "mitica" di ogni conoscenza. Questa memoria incarnata nell'immagine – o meglio: nella sua superficie, che assicura l'autonomia della stessa immagine rispetto alla realtà esterna – dà ragione dello stratificarsi in essa di una molteplicità di significati, escludendo la possibilità che si realizzi un significato ultimo e definitivo, perché ciò comporterebbe la piena risoluzione del sensibile nell'intelligibile. È questa una posizione assai vicina alla definizione che Adorno dà della forma come «contenuto sedimentato». Di qui, non a caso, tanto per Warburg quanto per Adorno, la necessità di «salvare i fenomeni», vale a dire quella dimensione sensibile nella quale, soltanto, come

s'è detto, può manifestarsi storicamente la molteplicità dei significati. Così, proprio perché l'irrepresentabile si dà solo nell'immagine, la quale del resto è "presentazione" dei suoi stessi elementi sensibili – il che costituisce la sua "opacità" – e insieme "rappresentazione" dell'altro – il che costituisce, invece, la sua "trasparenza" –, ne segue l'impossibilità di ridurre tutto a rappresentazione. Ora, quello che più conta è che appunto questa impossibilità costituisce anche la ricchezza dell'immagine, la sua potenza, rovesciandosi così nella possibilità che l'immagine stessa ha di produrre dal suo interno rappresentazioni e significati sempre nuovi e diversi.

Insomma, in Warburg, la consapevolezza della stratificazione semantica dell'immagine non dissolve la sua autonomia estetica, ovvero l'autonomia dei suoi elementi sensibili, e nello stesso tempo, la consapevolezza dell'insufficienza di una teoria puramente formalistica non dissolve l'opera nei significati che di volta in volta le vengono attribuiti dall'esterno. A differenza dunque di quelle concezioni che considerano il mito come la prima tappa della trasformazione simbolica del mondo, tappa che sarà superata e annullata dalla scienza, Warburg sostiene che l'influenza delle forze e delle emozioni primitive non viene mai meno, bensì si modifica nei periodi successivi, restando comunque un elemento fondamentale della rappresentazione. Dopo Warburg, si assiste sia all'espulsione, operata da Ernst Cassirer, del polo mitico-pagano, sia a una sempre più accentuata messa in parentesi della tensione fra l'immagine e il significato, a esclusivo vantaggio di quest'ultima dimensione, come fa per esempio Erwin Panofsky, con la conseguenza che, in questa riduzione del visivo al verbale, a perdersi è proprio la storicità intrinseca dell'immagine. Warburg, invece, connette l'immagine alla vita e non all'elemento letterario, finendo così per risolvere la critica d'arte in una più generale "scienza della cultura".

Tuttavia, il punto più importante di questa concezione warburghiana è che la connessione di memoria, immagine e tempo porta alla negazione di un inizio assoluto, il che implica la conseguenza paradossale per la quale le cose più antiche vengono talora dopo rispetto alle cose meno antiche: ancora una volta, Warburg nega l'esistenza di un'origine assoluta dell'immagine, ma anche quella di una sua storia autonoma. Ciò che egli vuole comprendere è, infatti, la "vita" dell'immagine, vale a dire la sua intrinseca temporalità, che si manifesta – così come troviamo già in Nietzsche – come consapevolezza che nella storia sopravvive, sì, il passato, ma solo in quanto tale passato si costituisce nel presente, esattamente come il presente si costituisce nel passato. Questo significa non solo che non esiste una forma senza contenuto, ma soprattutto che il tempo si è sedimentato nella forma stessa, sì che a emergere è un tempo non più lineare – un tempo, cioè, che si dispiega dal passato al futuro attraverso il presente – bensì complesso. Di qui quell'a-

nacronismo che caratterizza la concezione appunto del tempo che va da Nietzsche a Warburg, da Benjamin a Adorno.

Da questo punto di vista, non c'è alcun archetipo e, di conseguenza, non è possibile distinguere tra originale e ripetizione. La negazione dell'archetipo, del resto, è stata anticipata da Goethe per il quale, se l'origine è già un divenire, allora è anche vero che un fenomeno non può soltanto "divenire", il che lo renderebbe irriconoscibile, ma deve anche "essere". Così la nozione di "metamorfosi" goethiana implica una polarità, senza la quale ci sarebbe o un'assenza di forma o una pura e semplice tautologia. Insomma, per Goethe e a partire da Goethe, ogni fenomeno è caratterizzato da una dualità che ne rende impossibile una conoscenza assoluta e, per ciò stesso, definitiva. Allo stesso modo, tutta l'opera di Warburg è volta a mettere in evidenza nella storia dell'arte qualcosa che non si può del tutto dimenticare e che, nello stesso tempo, non si può totalmente riconoscere. E se l'immagine non è completamente definibile, è perché essa è il risultato di sedimentazioni successive di significati, come appunto viene sintetizzato nella nozione warburghiana di *Nachleben*.

Tutto questo sta a significare non solo l'impossibilità di una memoria senza immagini, ma anche l'impossibilità che nell'*Atlante* – l'ultima opera di Warburg, rimasta incompiuta, e che consiste in un montaggio di immagini assemblate, wittgensteinianamente, per «somiglianze di famiglia» – si dia qualcosa appunto come un archetipo, o un originale, dal quale tutte le altre immagini deriverebbero. Ma se non c'è distinzione fra originale e ripetizione, allora nessuna immagine è un originale e nessuna è semplicemente una copia. È vero, dunque, che le immagini sono vive, ma essendo fatte di tempo e memoria, la loro vita è sempre già *Nachleben*, cioè sopravvivenza. Questo significa che, attraverso le immagini, il passato, che sembrava in sé concluso e irrevocabile, si rimette per noi in movimento, cioè *ridiventa possibile*.

Che la questione dell'immagine, e quindi quella del rapporto tra immagine e realtà, sia sempre stata al centro non solo della riflessione estetico-filosofica ma della stessa produzione artistica, è quanto emerge anche dalla riflessione di Benjamin e da quella di Adorno. Come Warburg, infatti, lo stesso Benjamin ha compreso che il riconoscimento di questa crucialità dell'immagine esige in primo luogo l'elaborazione di nuovi modelli di tempo. Non a caso l'immagine possiede, o piuttosto produce, una temporalità caratterizzata da una doppia faccia: se Warburg parla di «polarità», Benjamin parla piuttosto di «immagine dialettica». Ciò equivale a dire che l'immagine riunisce in sé e fa emergere due modalità contraddittorie: da un lato la presenza e dall'altro la rappresentazione o, il che è lo stesso, essa "appare" e, nello stesso tempo, "rende visibile". Un tale modello

dialettico rinuncia a ogni tipo di continuità storica per rivolgersi piuttosto alle discontinuità e agli anacronismi della temporalità. Così, la “rivoluzione copernicana” della storia consiste per Benjamin nel procedere dal punto di vista del passato come “fatto obiettivo” a quello del passato come “fatto di memoria”, come fatto cioè in movimento. È la memoria, non a caso, che richiama e costruisce i fatti passati nel sapere presente dello storico, e ciò esclude che il lavoro di quest’ultimo possa fare a meno di una teoria della memoria.

Ora, a ben vedere, quello che si richiede è un modello temporale in grado di rendere conto della nozione di “origine”, nel senso in cui Benjamin ne parla nella *Premessa gnoseologica al Dramma barocco tedesco*, o della nozione di “sopravvivenza” nel senso warburghiano: un modello temporale capace di dare ragione di avvenimenti della memoria intesi non come fatti dati una volta per tutte nel passato – che è quanto accade nel caso della «memoria volontaria» di Proust –, ma piuttosto come qualcosa che si produce in modo sempre nuovo e diverso a partire dal presente – che è quanto caratterizza, invece, i fenomeni di «memoria involontaria» descritti dallo stesso Proust. In questa prospettiva, l’origine è intesa come un presente nel quale il passato non è né rifiutato né fatto rinascere, ma piuttosto ritorna come anacronismo; non solo, ma come scrive appunto Benjamin, il passato ritorna così come non è stato mai vissuto: ritorna dunque non come fatto accaduto, bensì come possibilità. È quanto troviamo, ancora una volta, già in Nietzsche: alla dimensione infernale di una ripetizione del passato così come è stato, di cui ci parla il capitolo intitolato *Il peso più grande* nella *Gaia scienza*, si contrappone la concezione che vede nel passato stesso non un insieme di fatti ma appunto di possibilità, come emerge nel capitolo *La visione e l’enigma* nello *Zarathustra*. Il che è esattamente l’opposto di quanto fanno le immagini televisive e in genere i *mass media*, i quali ci danno sempre il fatto, ciò che è stato, ma senza la sua possibilità; ci danno dunque un fatto rispetto al quale siamo assolutamente impotenti, dal momento che questo si offre a noi come mero oggetto di constatazione.

Del resto, l’idea di un corso progressivo del tempo è espressione della cultura dei dominatori, e tale idea si costituisce al prezzo dell’esclusione, prima nella pratica e poi nella memoria, di una molteplicità di possibilità e di immagini. Ed è proprio lo sdegno per questa esclusione, più che il desiderio di un futuro migliore, ciò da cui dipende, sempre secondo Benjamin, la decisione rivoluzionaria. Quest’ultima infatti implica, sì, la possibilità di una redenzione, ma tale redenzione è volta non al futuro bensì a quel passato che comprende anche ciò che è andato perduto: si tratta, insomma, di restituire la parola a quanti sono stati esclusi e dimenticati nella storia lineare dei vincitori. In questo sen-

so, la rivoluzione dovrebbe riscattare *tutto* il passato: c'è un "oltre tempo", un momento messianico, nel quale è conservato, e di conseguenza è rammemorabile quanto nel tempo storico è stato rimosso. Tutto ciò testimonia l'esigenza di operare anche in contrasto con l'oggettività fattuale di ciò che è stato.

Non a caso, se in una lettera del 1937 Max Horkheimer aveva scritto: «L'ingiustizia passata è avvenuta e definitivamente conclusa. Gli uccisi sono veramente uccisi [...] L'ingiustizia, l'orrore, i dolori del passato sono irreparabili» (Benjamin [1997]: 261), Benjamin risponde: «La storia non è solo scienza ma anche e non meno una forma della rammemorazione. Ciò che la scienza ha 'stabilito' può essere modificato dalla rammemorazione. La rammemorazione può fare dell'incompiuto (la felicità) un compiuto, e del compiuto (il dolore) un incompiuto» (Benjamin [1997]: 262). Ed è proprio in questo senso che, nell'ultimo Benjamin, l'immagine capace di salvare il caduco è definita «immagine dialettica»: è in essa che si realizza quell'intenzione di salvezza che lo stesso Benjamin rivolge al passato. Nella costruzione delle immagini dialettiche si tratta allora di pervenire a un nuovo rapporto del presente con il passato, tale da permettere la comprensione di entrambi: «Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora (*Jetzt*) in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, quella tra ciò che è stato e l'ora (*Jetzt*) è dialettica: non di natura temporale ma immaginale. Solo le immagini dialettiche sono immagini autenticamente storiche (cioè non arcaiche)».

La relazione tra il passato, ciò che è stato ma non definitivamente "stato", e l'"adesso" ha dunque per Benjamin la natura di immagine. Nell'immagine dialettica, infatti, troviamo l'incrocio tra l'attualità e quella parte del passato che solo in questo modo acquista una piena intelligibilità. Il fatto è che l'indice storico delle immagini mostra non soltanto che esse appartengono a un'epoca determinata, ma anche che diventano intelligibili soltanto in un'epoca determinata. Insomma, è l'immagine dialettica a interrompere il *continuum* della storia. Il risveglio è un congedo dal passato e, in quanto tale, costituisce un caso esemplare della rammemorazione: c'è un sapere non ancora consapevole di ciò che è stato, e tale sapere ha appunto la struttura del risveglio. Da questo punto di vista, ciò che accomuna la nozione di ricordo a quella di risveglio è il fatto che entrambe sono intese da Benjamin alla luce della nozione di "soglia" la quale, contrapposta a quella di "limite", o di "confine", si presenta come una zona di passaggio. Così il risveglio, lungi dall'essere separato dal mondo del sogno e dalla sfera del passato, è piuttosto il "passaggio" alla dimensione della conoscibilità. Tale nozione benjaminiana di ri-

sveglia costituisce pure il superamento di quel sogno del progresso che caratterizza l'Ottocento. Ed è proprio in virtù del suo costituirsi come soglia che il ricordo, trattenendo il passato nella sua caducità, per ciò stesso lo salva, appunto conservandolo in questa sua irredimibile caducità.

L'immagine dialettica è autenticamente storica solo nell'istante in cui "quel che è stato" forma un'unica costellazione con l'"adesso" del suo divenire riconoscibile. In questo modo, Benjamin separa la nozione di immagine dialettica sia dall'intemporalità della forma "arcaica", sia dall'assoluta continuità di quella storicistica. Pensare la storia come il ri-accadere di ciò che è stato implica uno sguardo capace di afferrare tale storia come un tutto limitato, e questa possibilità è offerta proprio dalla categoria di origine. Non a caso, in Goethe, il tipo originario, lontano dalla fissità del prototipo, si realizza solo nell'incessante metamorfosi delle forme transeunti. Si tratta, dunque, di una forma che non presenta alcun modello preliminare, alcun *eidos*, del quale sarebbe copia: una forma senza modello. In questo senso, l'origine si dà come *Ursprung*, vale a dire come origine processuale che prevede un rapporto anacronico, un cortocircuito, tra passato e presente, giacché, come s'è detto, è solo a partire dal presente che si può cogliere il passato. Di qui il paradosso secondo cui il "dopo" precede il "prima": è quanto troviamo nel Benjamin della *Premessa gnoseologica al Dramma barocco tedesco*.

Più in generale, che l'immagine sia, nello stesso tempo, opaca e trasparente equivale a dire che essa è qualcosa che "presenta" e insieme "rappresenta". Di conseguenza, un'immagine si comprende non se viene vista come un mezzo che rimanda ad altro, giacché essa prima del suo rimandare ad altro è innanzitutto caratterizzata dal suo "dire se stessa"; per questo, si può dire che nell'immagine l'altro è non designato bensì costruito. Ciò significa che l'oggetto al quale l'immagine rinvia non è nell'immagine ma è piuttosto messo in forma da questa. In tal senso, l'immagine è contemporaneamente ricettiva e produttiva, ed è proprio grazie a questo doppio aspetto che essa è in grado di mettere in moto il rapporto tra visibile e invisibile. Ora, è vero che il reale si sottrae a ogni presa diretta da parte delle immagini, e tuttavia queste ultime non possono esimersi da un compito che hanno nei confronti della realtà: si tratta di un vero e proprio compito etico che implica quell'esigenza da parte dell'immagine, in particolare artistica, di riferirsi al reale – senza che questo significhi però riprodurlo – a proposito della quale Adorno introduce la nozione di «contenuto di verità».

Così, in contrasto da un lato con l'idea di una presa diretta dell'immagine sul mondo – immagine riproduttiva – e dall'altro con la tesi post-moderna secondo cui il mondo reale rischierebbe di lasciarsi totalmente sostituire da quello simulato – immagine come

“simulacro” –, si tratta di rendere giustizia all’alterità irriducibile del mondo reale. Da questo punto di vista, sembra indubbio che le arti contemporanee siano caratterizzate da una forte auto-referenzialità, il che toglie loro ogni dimensione etica. In opposizione a questo fenomeno attuale, si deve dire che l’immagine non ha come scopo quello di rispecchiare il mondo, dal momento che essa è caratterizzata piuttosto da quella dimensione costruttiva o formativa che la rende capace di “far vedere” l’invisibile – come sostiene Paul Klee –, ovvero di far vedere l’altro *del* visibile. Perché ciò sia possibile l’immagine, come afferma Adorno, deve essere innanzitutto “autonoma” rispetto al mondo. E tuttavia, proprio Adorno, nella *Teoria estetica*, fa notare come necessariamente questa dimensione autonoma debba implicare – e questo è un vero e proprio paradosso – quella della non-autonomia, senza la quale l’immagine non direbbe nulla, perdendo così ogni valore etico e insieme utopico.

Ora, continua Adorno, se è proprio in virtù della sua autonomia che l’immagine può avere un carattere costruttivo e formativo, tale autonomia riguarda la forma dell’immagine stessa; e dal momento che, sempre per Adorno, la forma è contenuto sedimentato, allora proprio l’immagine non solo dà forma al reale, ma finisce con l’assumere anche, rispetto a esso, un valore di testimonianza, valore che l’immagine possiede proprio grazie alla sua forma. L’immagine dunque produce il mondo dal suo stesso interno: ne costruisce la visibilità e insieme rimanda a quell’altro del visibile grazie al quale l’immagine stessa non si appiattisce sul dato visibile ma è in grado di metterlo in questione. L’immagine, insomma, si presenta sempre come una unione di determinatezza e indeterminatezza, caratteristica questa che costituisce il *pendant* del suo essere insieme autonoma e non-autonoma, ovvero presentazione e insieme rappresentazione.

Da questo punto di vista, oltre a riferirsi alla realtà, l’immagine ci chiede anche di condividere il *pathos* di cui è carica. È quanto ci dice Sartre a proposito della *Crocifissione* del Tintoretto che si trova nella Chiesa di San Cassiano, quando afferma che in essa il lembo di cielo giallo non *rappresenta* l’angoscia ma è angoscia. Nell’immagine, infatti, ci sono sempre insieme Dioniso e Apollo, il *pathos* e il *logos*, ed è appunto attraverso la dimensione del *pathos* che l’immagine comunica il suo valore di testimonianza. Nel suo essere insieme opaca e trasparente, dunque, l’immagine è eteroreferenziale solo in quanto è autoreferenziale, e viceversa. In questo senso, essa non dice il dato – cosa che farebbe se fosse soltanto eteroreferenziale – ma, in quanto anche autoreferenziale, mette in questione, ossia interroga, il dato stesso, facendo emergere l’altro del dato. Di qui, nell’immagine, il cortocircuito tra visibile e non-visibile. Così, a differenza dell’immagine riproduttiva, quella produttiva o costruttiva non ha alcun obbligo di fedeltà nei con-

fronti del mondo, essendo contraddistinta appunto da una capacità formativa che le permette di mostrare il non-visibile. Ciò che in particolare caratterizza questa dimensione costruttiva è, dunque, il postulato di una piena e radicale *autonomia* dell'immagine rispetto al dato reale, il che costituisce proprio quella dimensione etica, e insieme di testimonianza, che implica la referenzialità dell'immagine stessa rispetto alla realtà esterna.

Bibliografia

Benjamin, W., 1997: *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino.