

## Sopravvivenza dialettica Benjamin e la forma attuale del *Nachleben* warburgiano

Alessandra Campo

Sono stati spesso messi in luce i notevoli punti di contatto tra il pensiero di Benjamin e quello di Warburg. In particolare è stata sottolineata l'affinità tra le loro grandi opere incompiute (rispettivamente il *Passagenwerk* e il *Bilderatlas*), entrambe costruite come "collezioni" di citazioni – letterarie e figurative – tese a riconsegnare una sorta di affresco della storia e della cultura cui i due pensatori hanno dedicato grande parte delle loro riflessioni: la preistoria della tarda modernità racchiusa nella Parigi del XIX secolo nel caso di Benjamin; la sopravvivenza dei motivi antichi nelle forme espressive dell'arte rinascimentale in Warburg. Il confronto, come è noto, non è così pacifico come potrebbe sembrare a prima vista, per una serie di ragioni che non è possibile, qui, indagare nel dettaglio e che tuttavia emergeranno, almeno in parte, nel corso di questo contributo. Un punto di contatto fondamentale verrà, tuttavia, assunto quale chiave interpretativa privilegiata all'interno di questa argomentazione: la Parigi del XIX secolo per Benjamin e il Rinascimento per Warburg assurgono nei rispettivi pensieri a veri e propri paradigmi, in primo luogo, di un modello interpretativo di fenomeni storico-culturali di lungo periodo e sono, inoltre, chiavi di ricerca per scandagliare e, propriamente, "vedere" e "far vedere" le dinamiche che agiscono come sottotesti impliciti ma determinanti nel corso della storia culturale sociale (Kemp [1982]: 255-256). Non a caso si è fatto riferimento qui al "far vedere" quale presa in carico fondamentale dell'opera dei due studiosi, perché è l'immagine il luogo centrale dei loro sforzi diretti in questo senso, sia pure nelle forme così diverse dell'approccio storico-artistico (in Warburg) e più propriamente filosofico (in Benjamin).

Già da qui emerge chiaramente come ogni parallelismo tra Benjamin e Warburg apra contemporaneamente ad una serie di rapporti più problematici e complessi (cfr. Pisani [2004]). In questa sede ci si concentrerà piuttosto sulla possibilità di far "lavorare insie-

me” almeno alcune delle nozioni più importanti delle rispettive riflessioni, al fine di gettare luce su quel fenomeno contemporaneo che entrambi hanno anticipato (più esplicitamente Benjamin, in modo meno evidente Warburg) e di cui hanno fornito strumenti interpretativi formidabili: lo statuto contemporaneo dell’immagine, soprattutto a fronte della sua diffusione mediatica.

Vorrei fare un esempio concreto al quale cercare di applicare gli strumenti concettuali dei nostri autori per mostrarne la produttività. Si tratta del semplice servizio di un telegiornale che, recentemente, ha proposto un parallelismo singolare quanto significativo (e per certi versi deprecabile, ma è un aspetto su cui non mi concentrerò qui): la sorprendente somiglianza tra le immagini della liberazione dei minatori cileni rimasti bloccati, dal 5 agosto 2010, nella miniera di San Josè e l’uscita dei concorrenti dalla casa del Grande Fratello. In entrambi i casi vediamo degli uomini uscire da uno spazio in cui, seppur per ragioni assai diverse, sono rimasti rinchiusi per molto tempo; in entrambi i casi abbiamo potuto osservare il periodo di reclusione attraverso telecamere puntate sui



protagonisti delle due vicende; in entrambi i filmati dell’uscita dalle rispettive “prigioni” osserviamo gesti di esultanza come salti, abbracci alle persone care, braccia levate verso l’alto. L’accostamento delle sequenze, per quanto azzardato, sorprende per l’effettivo richiamo reciproco tra le due serie di immagini.

Un tale *escamotage* mediatico non può che portare in primo piano temi attuali dell’estetica contemporanea, della filosofia dell’immagine e dei *visual studies*. Emerge in primo luogo, infatti, la commistione inevitabile tra uso mediatico delle immagini e scopo commerciale: quella del servizio in questione è senza dubbio un’operazione di marketing volta a lanciare l’imminente inizio di una trasmissione portante del palinsesto televisivo della rete in questione (il Grande Fratello, appunto). Ma non solo: una tale opera-



zione si è resa possibile in virtù della commistione sempre più pervasiva tra immagini e vita che ha nel *reality show* un paradigma eloquente. La vita è tale (e, addirittura è, appunto, *reale*), nella misura in cui appare sotto l'occhio meccanico della telecamera. L'esperienza ordinaria della vita, per così dire, "reale" ha oggi luogo sempre più diffusamente in stretto collegamento con la perlustrazione e la rappresentazione che di essa offrono i media tecnologici: proprio per questo vicende tanto lontane quanto quelle dei minatori cileni e dei concorrenti di uno *show* televisivo possono giungere ad essere accostate. Non è in questione qui, quanto operazioni di questo genere siano discutibili sotto il profilo, se non etico, quanto meno del buon gusto. Le polemiche scatenate dal servizio in esame hanno non a caso invaso forum e spazi di discussione diffusi sulla rete. Resta il fatto che questo montaggio è stato realizzato e ha creato, nel bene e nel male, un'eco efficace. In prima battuta non può che emerge quanto tutto ciò si riconnetta al fenomeno che proprio Benjamin aveva osservato nel suo stesso sorgere e di cui aveva fornito importanti strumenti interpretativi: l'affermazione degli strumenti di riproduzione tecnica (dell'arte, dell'immagine e delle cose in generale) (Benjamin [1966]). In questa prospettiva, sembra quasi che per leggere il semplice esempio cui si è fatto riferimento, sia sufficiente il paradigma benjaminiano dell'«estetizzazione»: l'uso tipicamente contemporaneo – e supportato dallo sviluppo tecnico – di elementi estetici e immaginativi per esercitare una sorta di riorientamento del nostro sentire, in questo caso, a scopi televisivo-commerciali. Questo punto aprirebbe la spinosa questione dello statuto e del margine di libertà del nostro sentire e della organizzazione sensata delle nostre esperienze in un regime di dispiegamento tecnico, capace, appunto, di canalizzare e manipolare la nostra sensibilità (Montani [2007]). Ciò che però qui interessa notare è il fatto che quel parallelismo messo in luce dal giornalista, a prescindere dagli scopi con cui è stato realizzato, effettivamente "funziona". Sia pure con sorpresa dobbiamo ammettere che le sequenze di immagini proposte rimandano in qualche modo l'una all'altra. Ed in questo senso l'apparato concettuale warburghiano si rivela particolarmente efficace per interpretarne i meccanismi.

È noto, infatti, come Warburg attribuisca alle immagini una "vita". Le immagini sono cariche di una sorta di energia capace di sopravvivere ad esse, di agire a un livello in parte inconsapevole sia nell'artista che le produce che nel fruitore che le osserva. L'energia vitale delle immagini sopravvive, cioè, alla loro concrezione e realizzazione storica individuale e ritorna nelle immagini successive, non alla stregua di motivi manieristicamente ripresi secondo le mode del momento, ma in virtù di quella *Pathosformel* (formula di *pathos*) di cui sono portatrici. Per questo Warburg può parlare di *Nachleben* (sopravviven-

za), la cui tematizzazione affonda le radici nel recupero di Nietzsche. Warburg interpreta infatti esplicitamente il ritorno di motivi e stili anticheggianti nell'arte rinascimentale al modo di un movimento dionisiaco (e quindi vitale e prorompente, refrattario ad alcuna delimitazione figurativa) che si configura in virtù di un *ethos* apollineo dal quale non è mai dissociabile<sup>1</sup>. E come in Nietzsche l'Apollineo permetteva di rendere visibile ciò che per sua natura sarebbe sempre sfuggito alla messa-in-forma (lo spirito dionisiaco, appunto), così la sopravvivenza delle immagini è, per Warburg, ciò in cui può preservarsi la loro forza patetica e al contempo esserne contenuta la violenza. In altri termini, quella potenza ottiene attraverso la sua espressione figurativa dei limiti che sono nello stesso tempo ciò in cui essa sopravvive e percorre la storia, costruisce una tradizione e un patrimonio culturale, con cui il singolo artista ha poi sempre a che fare (Cfr. Pallotto [2007]: 61) nel proprio atto creativo.

Emerge qui quello che Kemp ha considerato il motivo centrale dell'affinità tra Warburg e Benjamin: il tema della memoria (cfr. Kemp [1982]). Il lavoro immaginativo è sempre un atto rammemorante di formule espressive ereditate e che, tuttavia, riaccese nella forma attuale non si limitano a riproporre il passato ma alimentano la loro stessa storia, la loro sopravvivenza, appunto, in modo tale che «i *monstra* dell'immaginazione diventano guide di vita decisive per il futuro» (Warburg [2009]: 819). Si intravede un possibile sviluppo etico-politico che in Warburg rimarrà latente, rispetto alle prese di posizione più chiaramente orientate di Benjamin. Ma prima di passare allo sviluppo del discorso condotto fin qui nel pensiero del filosofo berlinese, si raccolgano i frutti del contributo warburghiano per il presente lavoro. È importante notare, infatti, che in Warburg permane un'oscillazione che più che un'aporia, può essere letta come la cifra peculiare dell'immagine in quanto tale – e quindi una risorsa per comprenderne il carattere peculiare e le molteplici potenzialità: la messa in forma espressiva delle energie vitali che sopravvivono lungo la storia delle immagini sembra stare sempre *tra* la raccolta consapevole dell'artista che le eredita e dà loro espressione e il movimento di forze "impersonali" che condizionano l'atto creativo soggettivo. Da un lato cioè quei *monstra* dell'immaginazione sembrano essere recuperati – e propriamente ricordati – consapevolmente,

<sup>1</sup> «Ci decidiamo ora un po' alla volta a considerare questa irrequietezza classica una qualità essenziale dell'arte e della civiltà antica; gli studi sulle religioni dell'antichità grco-romana ci insegnano sempre più a guardare l'antichità quasi simboleggiata in una erma bifronte di Apollo e Dioniso. L'*ethos* apollineo germoglia insieme con il *pathos* dionisiaco quasi come un duplice ramo da un medesimo tronco radicato nelle misteriose profondità della terramadre greca» (Warburg [1966]: 307).

dall'altro paiono agire ad un livello involontario, quasi autonomo. L'immagine – o meglio la sua forza – sopravvive nelle figure che si susseguono nella storia come una sorta di *Streben* costante che affiora di volta in volta nell'espressione figurativa attuale. Nelle immagini, cioè, sopravvivono forze patetiche (dionisiache – e quindi a-individuali) proprie della storia e che prendono forma in un tempo specifico secondo modalità specifiche. Se pensato in questo modo, il *Nachleben* warburghiano può essere interpretato sempre, al contempo, come un compito che l'artista si assume e un movimento dal quale è impossibile sottrarsi e che riguarda la storia in generale.

Si torni per un momento all'esempio proposto. Se dovessimo applicare il paradigma warburghiano fin qui descritto, si dovrebbe giungere alla conclusione che quel parallelismo così (mediaticamente) efficace è da un lato frutto di una scelta consapevole, dall'altro un movimento iscritto nelle immagini medesime, e che quindi dice qualcosa della storia (sociale, culturale e politica) da cui emergono.

Ma proprio qui si aprono dei problemi, per almeno tre ordini di ragioni fondamentali: innanzi tutto le immagini del servizio telegiornalistico non sono né vogliono essere opere d'arte (mentre è alle opere d'arte che Warburg pensa e fa riferimento). In secondo luogo – ma in stretta continuità con il primo punto – in questo caso abbiamo a che fare con immagini riprodotte tecnicamente (il cui stesso accostamento, peraltro, è frutto di uno stratagemma tecnologico). Infine il rapporto tra quelle serie di immagini può essere difficilmente ricondotto ad una diacronia storica: esse sono temporalmente molto vicine, potremmo dire contemporanee. L'una non raccoglie, in effetti, l'eredità dell'altra, ma esse si collocano nello stesso tempo.

Su questo punto la continuità e la discontinuità del pensiero benjaminiano rispetto a quello di Warburg possono essere di aiuto.

Va innanzi tutto notato che Benjamin ha tematicamente presente la questione della riproducibilità tecnica ed elabora le proprie riflessioni sulla tarda modernità, sui suoi fenomeni sociali, politici ed estetici, cosciente delle trasformazioni che lo sviluppo tecnico ha esercitato rispetto al passato. Tra di esse, si ricordi per inciso, il declino dell'arte intesa in senso tradizionale, che Warburg manteneva ancora come proprio oggetto di ricerca privilegiato. All'opera d'arte subentra, seguendo Benjamin, la sua riproduzione e quindi, in senso lato, la sua immagine. Il ruolo che proprio l'immagine assume nel pensiero benjaminiano non è mai dissociabile da questa consapevolezza.

Anche in Benjamin, come in Warburg, la memoria possiede un ruolo centrale, ma nel primo, molto più che nel secondo, è la memoria "involontaria" (cfr. Benjamin [2001]: 89-130) ad essere presa in considerazione come modo autentico (e politicamente significa-

tivo, come si vedrà) per raccogliere l'eredità storica e culturale. Per Benjamin, in peculiare assonanza con il pensatore amburghese, l'immagine è il luogo in cui ciò che è stato accade con una forza nuova, non solo lasciando riemergere un passato dimenticato e consegnandone una consapevolezza maggiore, ma ridefinendo, al tempo stesso, il presente in cui giunge ad espressione: «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 in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità» (Benjamin [2002]: fr. N 2a, 3). Qualora questo movimento venisse affidato alla memoria volontaria e consapevole, non si farebbe che asservire sempre di nuovo l'interpretazione e l'esperienza della storia (quella presente come quella passata) alla mano dei vincitori che ne scrivono gli esiti, lasciando nell'ombra e anzi soffocando le voci degli sconfitti e degli oppressi. È necessario, secondo Benjamin, lasciare spazio ad un ricordo che non collochi ciò che è stato nel quadro pacificante di una consapevolezza lineare, ma far sì, piuttosto, che l'immagine appaia dalla materia stessa della storia, scardinandone le letture ufficiali e mostrandola per ciò che veramente è stata. Solo una memoria involontaria, non soggettivamente dominata, può concedere questo. E solo un'immagine che non sia una costruzione ad arte, ma l'emersione improvvisa («balenante») di un attimo irripetibile può ristrutturare il presente alla luce di un passato autenticamente salvato in quanto possiede di doloroso e terribile. Questa è la struttura dell'immagine dialettica, nozione quanto mai centrale e contemporaneamente profondamente enigmatica del pensiero benjaminiano. Significativamente, allora, gli esempi che Benjamin porta di essa non sono tratti dal mondo dell'arte, ma dalla realtà sociale stessa: «una immagine del genere è la merce stessa: come feticcio. Un'immagine del genere sono i *passage*, che sono case come strade. Un'immagine del genere è la puttana, che è insieme venditrice e merce» (Benjamin [2002]: 14). Si tratta di immagini profondamente ambigue, che si rovesciano simultaneamente nel proprio contrario. L'effetto "salvifico" da esse prodotto non sta tanto nella loro forma, allora, ma in ciò che il loro stesso apparire fa vedere: questa stessa ambiguità, il proprio portare con sé al contempo le tracce di una storia fatta di dominio e controllo e il residuo – warburghianamente – vitale che sempre di nuovo si sprigiona e di quella storia mostra le macerie. Il passato ottiene, così, salvezza in esse, nel momento stesso in cui le immagini dialettiche de- e ristrutturano il presente. In questo senso è difficile parlare qui a tutti gli effetti di «atto artistico», come invece fa Warburg nell'introduzione al *Bilderatlas*. In qualche modo la vita dell'immagine e la sua sopravvivenza è del tutto immanente, sincrona, e la memoria a cui si appella non è cronologica ma "istantanea" (per cui Benjamin può parlare di *Je-*

*tztzeit*, il tempo-ora, l'adesso in cui questo rovesciamento dialettico e salvifico può aver luogo)<sup>2</sup>. È altrettanto evidente come delle immagini così intese acquistino un significato etico e politico ineludibile, divenendo luoghi in cui la storia e le condizioni sociali di chi in essa è stato sconfitto possono riacquisire un riscatto. L'eredità del passato irrompe nel presente come veicolo di salvezza. Diviene occasione di ricomprensione dell'attualità e non mero oggetto di archiviazione archeologica. In altri termini, nell'immagine si fa visibile non solo uno "stile" ma, appunto, un *pathos*, o meglio, la formula e la forma con cui la forza patetica abita, di volta in volta, la storia.

Ci si potrebbe arrischiare a pensare queste immagini come il luogo in cui ogni epoca può assumersi la responsabilità di se stessa, in quanto occasioni per autenticamente "vedersi". Del resto questo motivo è rintracciabile in entrambi gli autori di riferimento. Così Benjamin: «L'indice storico delle immagini dice, infatti, non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità in un'epoca determinata» (Benjamin [2002]: fr. N 2a, 3). Si fanno visibili, cioè, e "recepibili" nell'epoca di cui rivelano le forme fondamentali. In modo affine Warburg riconosce ad ogni momento storico il compito di accogliere di volta in volta secondo i propri meriti l'eredità del *pathos* antico: «Ogni epoca ha la rinascita dell'antichità che si merita» (Forster, Mazzucco [2002]: 19). «Che si merita», scrive Warburg, quasi che ogni presente sia chiamato a raccogliere la sfida di guadagnarsi un "livello" di rinascita mai assicurato. La forza patetica, il motivo storico e culturale che si configura in un'epoca *mostra* il carattere di essa: un arricchimento come anche un impoverimento. E in un tempo come il nostro, che Benjamin ha definito della «povertà di esperienza», la formula di *pathos* che lo attraversa finisce per prendere la forma di un depauperamento, appunto, delle nostre modalità di esperire la realtà e la vita. Allora, se è vero quanto detto fin qui, quel parallelo tra le due *Pathosformeln* accostate dal servizio giornalistico in esame non fa che mostrare qualcosa del nostro presente, ma lo fa come "immagine dialettica", e cioè non dando forma nuova ad un passato che preme per giungere ad espressione, ma rovesciando il presente in se stesso e "facendoci vedere", in questo caso, la modalità specifica del nostro rapporto con la realtà. Un rapporto, che, come si diceva, ha nelle protesi tecniche e mediatiche un elemento centrale, quasi una via di accesso ineludibile, fino al paradosso per cui addirittura la comprensione di un evento drammatico debba passare per il confronto e il filtro delle immagini patinate della vita-nello-spettacolo.

<sup>2</sup> Da questo punto di vista appare troppo categorica l'affinità individuata da Agamben tra l'immagine dialettica benjaminiana e la *Pathosformel* di Warburg. Cfr. Agamben (2004).



Per concludere può essere utile sottolineare alcuni commenti del giornalista che possono apparire risolutivi. In relazione all'uscita del minatore dalla miniera in cui era rimasto bloccato e a quella del personaggio dalla casa del Grande Fratello, nonché alle rispettive espressioni di esultanza, il commentatore parla dell'«urlo dell'uomo che si riappropria della vita». E ancora, in conclusione, afferma che «è tutta la vicenda dei trentatré minatori a somigliare ad un *reality*».

Insomma, il *pathos* che sembra trovare espressione in quelle immagini è la vita stessa. E poco importa che sia il servizio mediatico a “costruire” la formula in cui essa si mostra: la sua efficacia attesta la corri-



spondenza ad un modo di sentire la vita peculiare della società occidentale contemporanea. In termini benjaminiani si potrebbe dire che nella nostra epoca «giunge a leggibilità» l'immagine di una vita che è tale nella misura in cui ottiene espressione attraverso i media tecnici. Così, non è più la trasmissione televisiva ad attingere dalla vita, ma è il *reality show* a fungere da paradigma di essa: «è tutta la vicenda dei trentatré minatori a somigliare ad un *reality*», appunto.

Quelle immagini, quelle del minatore liberato e del concorrente che esce dalla casa, “sopravvivono” l'una nell'altra, sembrano animate dal medesimo *pathos*. Che ad un simile accostamento si reagisca con sdegno – come è stato fatto – o che lo si recepisca sintonizzandosi poi sul programma che vi viene sponsorizzato, comunque sia, siamo di fronte ad un'immagine che fa cortocircuitare spazi e tempi diversi, sebbene relativi alla medesima epoca. Si crea, cioè, un ambito di indistinzione in cui, al di là dei referenti specifici del montaggio, il *fatto stesso* che una tale sequenza di immagini abbia preso forma rivela qualcosa che solo quell'accostamento poteva “far vedere”: la condizione di sovraesposizione mediatica della nostra esistenza, giunta ad un livello tale da filtrare e, anzi, “informare” le dinamiche sociali a tutti i livelli (e altri fenomeni, come il boom di *voyeurismo* mediatico attorno al recente caso di omicidio della giovane Sarah Scazzi ne sono parallele attestazioni).



La dialettica senza *Aufhebung* di Benjamin, la dialettica nell'immobilità, può essere quindi interpretata come la forma di sopravvivenza in cui le immagini, più che vivificare formule di *pathos* del passato, si rovesciano in se stesse, e *in questo stesso* movimento gettano luce sul presente. E anche laddove, come nel caso in esame, la manipolazione tecnica della vita giunge all'estremo di una commistione tra dramma reale e realtà prodotta dallo spettacolo, il fatto stesso di questa "messa in forma" diviene "espressione" del movimento storico e sociale che vi soggiace: quello di un contesto in cui la produzione mediatica delle immagini è divenuto filtro ineludibile dell'interpretazione e dell'esperienza della nostra realtà (con tutte le allarmanti implicazioni politiche ed etiche che ciò reca con sé). In questo senso, anche quelle proposte sono immagini dialettiche dotate della forza di rendere visibili dinamiche cui altrimenti saremmo troppo assuefatti per accorgercene (sempre Benjamin parlava, del resto, di «ricezione nella distrazione»).

E, benjaminianamente, la possibilità stessa di scorgere queste "formule" può forse "salvare", riaccendendo la memoria autentica del nostro stesso presente. La possibilità di rispondere alle immagini attuali con un consapevole – gadameriano – «così è» (Gadamer [2001]: 166).

Rimane ovviamente aperta la questione se e come questa possibilità sia effettivamente tale.

#### Bibliografia

- Agamben, G., 2004: *Nymphae*, "Aut aut", 312-322, pp. 53-67.
- Benjamin, W., 1966: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.
- Benjamin, W., 2001: *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino.
- Benjamin, W. 2002: *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino.
- Forster, K. W., Mazzucco, K., 2002: *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Mondadori, Milano.
- Kemp, W., 1982: *Walter Benjamin e la scienza estetica*, "Aut aut", 189-190.
- Montani, P., 2007: *Bioestetica*, Carocci, Roma.
- Pallotto, M., 2007: *Vedere il tempo. La storia warburghiana oltre il racconto*, NEU, Roma.
- Pisani, D. 2004: *Mnemosyne, tappa Parigi. Aby Warburg e Walter Benjamin: problematiche affinità*, "Engramma", 35 ([www.engramma.it](http://www.engramma.it)).

Warburg, A., 1966: *La rinascita del paganesimo antico: contributi alla storia della cultura*, La Nuova Italia, Firenze.

Warburg, A., 2009: *Mnemosyne. L'atlante delle immagini. Introduzione*, in *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, Aragno, Torino.