



Citation: L. Torti (2020) Il Bilderatlas nello studio di Giorgio Agamben. Note sul montaggio nell'iconotesto contemporaneo. *Lea* 9: pp. 215-231. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12430>.

Copyright: © 2020 L. Torti. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Il Bilderatlas nello studio di Giorgio Agamben. Note sul montaggio nell'iconotesto contemporaneo

Lavinia Torti

Università di Bologna-Alma Mater Studiorum (<lavinia.torti2@unibo.it>)

Abstract

Based on early research by Michele Cometa, this essay proposes a theorization of intersection among different kinds of iconotext by analyzing *Autoritratto nello studio* by Giorgio Agamben (2017). Some iconotexts having the layout of an illustrated book contain images within images assembled by following the layout of an atlas. By comparing the cited work with *Mnemosyne Bilderatlas* by Aby Warburg, this article shows that the repetitions of images, the displacement of details from a board to another one, the capture of different phases through photography, the empty spaces among images, and the presence of texts in images, are all elements present in Warburg and in Agamben, and show a tendency of the iconotext to create a work in progress in which the montage gives movement to the visual work.

Keywords: Aby Warburg, atlas, Giorgio Agamben, iconotext, Walter Benjamin

Nella serie televisiva *Ways of seeing* (1972), John Berger, ideatore e conduttore, mostrava al pubblico in che modo nel ventesimo secolo fosse stato rivoluzionato il modo di guardare l'arte grazie all'avvento della fotografia. La serie ebbe un notevole successo e si trasformò in un libro, contenente sette saggi. Nel primo di questi, Berger sostiene: "The meaning of an image is changed according to what one sees immediately beside it or what comes immediately after it. Such authority as it retains, is distributed over the whole context in which it appears" (1972, 29).

Berger lo dimostra inserendo nel testo – e la cosa non sorprende – molte immagini che producono significato attraverso il montaggio dell'una con l'altra. L'operazione è portata avanti a tal punto che tre dei sette saggi presenti nel volume sono composti da sole immagini montate ad arte per mostrare, per esempio nel secondo saggio, il corpo femminile come concepito dal *male*

gaze, a partire dall'arte figurativa del Quattrocento fino alla pubblicità secondonovecentesca. La comprensione del messaggio dell'autore è dunque recepita da quel lettore attento, ora trasformatosi in osservatore, che colga il significato degli accostamenti. Anzi, dice Berger nella nota per i lettori, le didascalie “might distract from the points being made” (ivi, 5).

Come è evidente, dunque, il saggio di Berger mostra una nuova possibilità dell'immagine, non più intesa quale illustrazione del testo, ma quale testo stesso. In questa direzione va naturalmente una serie di studi molto recenti sul rapporto tra letteratura e cultura visuale, che ragionano non più soltanto sul meccanismo antichissimo dell'*ekphrasis*, ma anche su un'operazione sempre più diffusa nella letteratura occidentale, ovvero l'inserimento all'interno del testo di immagini che coesistono con esso e danno congiuntamente significato all'opera, all'*iconotesto*, appunto, senza che vi sia gerarchia tra i segni¹. In particolare, Michele Cometa ha proposto una categorizzazione della tipologia fototestuale (2016), a mio avviso estendibile all'*iconotesto tout court*, distinguendo tre forme di fototesto: la forma-emblema, la forma-illustrazione, la forma-atlante. Nel presente contributo ci si concentrerà sull'ultima forma:

[...] un dispositivo che precede ampiamente l'invenzione della fotografia, ma che nella fotografia ha trovato uno strumento che ha reso virtualmente infinita la manipolazione (e la combinatoria) delle immagini, soprattutto nell'epoca della riproducibilità tecnica e delle tecnologie digitali. La forma-atlante è significazione diffusa (più istanze autoriali o anonimie) in cui senz'altro prevale il ruolo della ricezione, chiamata a organizzare autonomamente il senso, attraverso letture sempre più complesse e comunque multidirezionali. (Cometa 2016, 94)

Si tratta, dunque, secondo il critico, di una forma in cui il lettore-spettatore assume un ruolo autoriale nell'opera: lo sguardo si muove nello spazio della pagina e decripta autonomamente e soggettivamente la combinazione delle immagini. Cometa prosegue la sua analisi proponendo naturalmente l'atlante delle immagini *Mnemosyne* di Aby Warburg come prima sperimentazione di questa forma, specificando che la forma-illustrazione è la più tradizionale ma ha subito “torsioni interessanti” nel Novecento (ivi, 107), la forma-emblema è costante della fototestualità novecentesca (ivi, 95), mentre la forma-atlante “finirà per prevalere nelle generazioni che sono cresciute all'ombra dell'ipertesto” (*ibidem*). Se questo è vero, ci sembra di poter dire che alcuni dei fototesti strettamente contemporanei si collocano cronologicamente e testualmente tra le prime due forme, più propriamente novecentesche, e la forma-atlante, che, pur nascendo nel Novecento, ha una serie di ripercussioni spiccatamente duemillesche. D'altra parte, lo stesso Cometa puntualizza che le “tre modalità, più che forme o generi compiuti in se stessi, vengono costantemente rimodulate e ricombinate nelle sperimentazioni fototestuali” e che “certamente stabiliscono tra di loro relazioni che non si cristallizzano mai in forme fisse” (ivi, 93).

In particolare, il presente contributo nasce dall'ipotesi che la possibile intersezione tra forma-illustrazione e forma-atlante negli iconotesti si realizzi quando la forma sia quella di un

¹ Molte sono le direzioni intraprese dagli studi di cultura visuale nelle diverse aree disciplinari e geografiche, dai *Visual Culture Studies* angloamericani, di cui W. J. T. Mitchell è il pioniere, alla *Bildwissenschaft* tedesca (Boehm 2009; Bredekamp 2010), che nasce proprio dagli studi di Aby Warburg, il cui *Bilderatlas* è oggetto di questo contributo; fino agli studi francesi sui rapporti tra immagini e dispositivi della visione, da Foucault a Georges Didi-Huberman, fondamentale punto di riferimento per questa ricerca. Per una ricognizione completa del composito stato dell'arte cfr. Pinotti, Somaini 2018 e Fastelli 2018. D'altra parte, anche gli studi sull'*ekphrasis* hanno conosciuto una significativa evoluzione grazie alla nascita degli studi di cultura visuale: cfr. Hollander 1988, Heffernan 1993, Spiegelman 2005, Louvel 2010, Cometa 2012. Ancora mancano studi sistematici sull'*iconotesto* ma si citano i più significativi tentativi di approccio alla questione: Montandon 1990, Wagner 1996, Louvel 2011.

oggetto-libro, con l'abituale impaginazione che prevede l'inserimento delle fotografie in mezzo al testo, mentre il contenuto delle stesse immagini porterebbe il lettore-spettatore a interpretare il dispositivo secondo le modalità che Cometa attribuisce all'atlante: lo sguardo diretto verso più immagini, a discapito della lettura consequenziale del testo scritto (si può parlare in questo senso di *contenuto-atlante?*); o ancora, una lettura dei testi *all'interno* delle immagini, che dunque impone alcuni interrogativi sul dispositivo che il lettore ha di fronte (si tratta di un dispositivo visuale o letterario?)².

Il ruolo dell'autore, in questi casi, è rilevante poiché in molti iconotesti contemporanei la costruzione del *layout* dipende dallo stesso scrittore che riveste un ruolo decisionale nella composizione di immagini e testo all'interno del libro. Lo scrittore-artista, quindi, diventa l'*allestitore* di uno spazio espositivo, ove tale spazio è l'oggetto-libro, è la doppia facciata e la sequenzialità delle pagine. E ancora, egli diventa lo *scenografo* di un set, cinematografico o teatrale che sia, rappresentato in egual misura anche dallo spazio rappresentato *nelle* fotografie, specie quando esse ritraggano luoghi chiusi e legati all'autobiografia dell'autore.

Questa è l'ipotesi principale che si cercherà di verificare in questo contributo, attraverso la lettura ravvicinata di un iconotesto, *Autoritratto nello studio* (2017) di Giorgio Agamben. L'autore del libro è apparentemente uno solo, è autore del testo, autore della composizione di testo e immagine – il progetto grafico è stato realizzato con Rossella Di Palma, graphic designer della casa editrice –, autore della raccolta d'archivio, autore di alcune fotografie (ma non di tutte, e questo è un elemento essenziale)³. All'interno di alcune foto, come vedremo, vi sono poi i luoghi in cui Agamben ha composto le sue ricerche: quello studio è ora un altro spazio, insieme allo spazio-libro, da mostrare al lettore-spettatore. Per queste ragioni, tra i diversi iconotesti in cui si riscontra questa modalità di interazione⁴, mi sembra che quello di Agamben dimostri maggiormente tale duplice *mise en abyme*, poiché lo spazio espositivo rappresentato nelle immagini è metafora dell'esposizione del testo che si trova nel contenitore-libro.

Nel caso di *Autoritratto nello studio*, infatti, il contenuto metavisuale delle fotografie si fa ancora più significativo nel momento in cui la ricezione simultanea delle immagini nelle immagini coesiste con la successione delle stesse fotografie all'interno del testo. In questo senso, attraverso alcuni esempi soprattutto visuali disseminati nel testo, si tenterà di dimostrare come la modalità d'uso delle immagini all'interno di *Autoritratto* sia ripresa da parte di Agamben dal *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg, da una parte per la forma-atlante di cui si è detto, dall'altra per la concezione del montaggio di immagini, intese in entrambi i casi quali frammenti di un'esposizione della ricerca stessa da parte di colui/coloro che compongono. È noto, naturalmente, che Agamben ha sempre tenuto presente l'opera di Warburg, basti pensare alla sua definizione di una "scienza senza nome" (1984) o a *Ninfe* (2007). In questa sede però si cercherà di individuare in quali modi la costruzione dell'iconotesto agambeniano si avvicini formalmente a quella dell'atlante warburghiano: le ripetizioni delle immagini all'interno della stessa tavola, lo spostamento dei dettagli da una tavola all'altra e la cattura degli stessi attraverso la fotografia, gli intervalli vuoti tra le immagini, l'inserimento di testi verbali all'interno di testi

² Questo avviene anche nelle intersezioni tra forma-emblema e forma-atlante; si è scelto qui di analizzare la forma-illustrazione poiché, seguendo il criterio cometiano, il *layout* del testo preso in esame è riconducibile alla forma-illustrazione (Cometa 2016).

³ Qui si pone il problema della multipla autorialità del libro (gli autori delle immagini sono diversi dall'autore dei testi), che mette in luce la questione più ampia sul ruolo dell'autore nell'iconotesto, su cui sarebbe necessario soffermarsi più a lungo.

⁴ Per una cartografia del fototesto italiano contemporaneo cfr. Rizzarelli 2019.

visuali, la *mise en abyme*, sono tutti elementi presenti in Warburg e analogamente in Agamben e allo stesso tempo sono elementi di una certa tendenza dell'iconotesto contemporaneo.

Guardiamo da vicino, dunque, l'opera di Agamben. L'immagine di copertina salta all'occhio per la quantità di quadri presenti nella foto, appesi alla parete e al bianco della carta su cui è stampata l'immagine che contiene tutte le altre, che le *inquadra* (fig. 1). In mezzo al resto, seppur decentrato, vi è un dipinto. Alla sua sinistra si vedono due fotografie, inquadrate una sopra l'altra. Alla sua destra sono incorniciati una lettera, un biglietto, accanto ancora una *carte postale* inquadrata insieme a quella che immaginiamo essere la sua busta. Sulla scrivania regna invece un gran caos: quaderni, aperti e chiusi, penne, appunti, insieme a molti libri di cui si riconoscono i titoli, e a disegni, dipinti, fotografie dell'autore.



Figura 1 – Giorgio Agamben, *Autoritratto nello studio* (2017), copertina
Per gentile concessione di Nottetempo



Figura 2 – Giorgio Agamben, *Autoritratto nello studio* (2017), controfrontespizio
Per gentile concessione di Nottetempo

All'interno del libro, nel controfrontespizio, un'altra fotografia (fig. 2). Ad un primo rapido sguardo, sembra la stessa che si vede in copertina, solo in bianco e nero, ma guardando più attentamente, la scrivania, eccezion fatta per i libri appoggiati alla parete, risulta decisamente più spoglia: un paio di pile di fogli al centro, nessun libro aperto, nessuna nota o scarabocchio visibile. Alcune cornici appese al muro mancano all'appello. L'immagine, quindi, *sembra* la stessa, ma in realtà cambia. Infatti, dall'elenco delle illustrazioni sappiamo che mentre l'immagine di copertina è stata scattata da Agamben nel 2016 nel suo studio di San Polo, l'immagine del controfrontespizio in bianco e nero è stata scattata da Pedro Paixão nel 2007. Lasciando pure da parte la copertina, poiché non è per nulla inusuale che essa riporti un'immagine, la particolarità di questo iconotesto emerge già dalle prime due immagini all'interno del libro, ovvero la fotografia accanto al frontespizio appena menzionata e la fotografia a pagina 11, che è la stessa immagine che vediamo in copertina, qui riportata integralmente. Il passaggio presuppone un movimento nel tempo, dall'immagine di controfrontespizio del 2007 a quella del 2016, anche se sembrerebbe essere passata solamente qualche ora, il tempo di creare confusione su una scrivania e di aggiungere qualche chiodo. Le fotografie, rappresentando in gran parte lo stesso oggetto, lo stesso spazio, sembrano essere fotogrammi di un film, in cui è proprio il montatore a decidere l'ordine di visione delle immagini, dunque la loro ricezione. Infatti, il lettore-spettatore viene ingannato, non quando egli guarda l'immagine, ma quando ne guarda diverse, una dopo l'altra. Il montaggio dello stesso spazio mette ancor più in confusione il lettore, che pensa di guardare un oggetto fotografato in due momenti di poco distanti e solo con una tecnica differente. Allo stesso modo, Warburg in *Mnemosyne* concepiva i suoi quadri in movimento, montava le immagini e, accostandole, creava un'unica opera visuale che assumeva così una forma cinetica. A una prima ricezione, *Autoritratto* e *Mnemosyne* sembrerebbero molto diversi, poiché nell'opera di Agamben le due immagini analizzate finora sono accostate in successione in

due pagine, mentre nell'opera di Warburg le immagini sono visibili simultaneamente. Ma è lo stesso Agamben, in *Note sul gesto*, opera menzionata peraltro in *Autoritratto nello studio* (2017, 108-112), ad avvicinare le immagini dell'atlante warburghiano alle immagini in successione di una pellicola animata. Agamben sostiene che *Mnemosyne*:

[...] Non è un immobile repertorio di immagini, ma una rappresentazione in movimento virtuale dei gesti dell'umanità occidentale, dalla Grecia classica al fascismo [...] all'interno di ogni sezione, *le singole immagini vanno piuttosto considerate come fotogrammi di un film* che come realtà autonome (almeno nello stesso senso in cui Benjamin ebbe una volta a paragonare l'immagine dialettica a quei quadernetti, precursori del cinematografo che, sfogliati rapidamente, producono l'impressione del movimento). (Agamben 1996, 49, corsivi miei)

Non è, naturalmente, una coincidenza che Warburg e Benjamin vengano interpellati insieme in una affermazione sul montaggio. Infatti, nella prima stesura de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* del 1936, Benjamin parla proprio della combinazione delle immagini a partire dalle didascalie dei giornali illustrati:

Le direttive, che colui che osserva le immagini in un giornale illustrato si vede impartite attraverso la didascalia, diventeranno ben presto più precise e impellenti nel film, dove l'interpretazione di ogni singola immagine appare prescritta dalla successione di tutte quelle che sono già trascorse.⁵

Come avviene con il Berger citato all'inizio del saggio, così Benjamin precisa la necessità di interpretare le immagini l'una insieme all'altra, precisa che le immagini hanno un tempo, in quanto esse *trascorrono*⁶. Ma per comprendere al meglio la natura cinetica, dunque *cinematografica*, dell'iconotesto agambeniano, è necessario concentrarsi non solo sulla successione delle immagini, ma anche sul loro contenuto di *metapictures* (Mitchell 1994, 48). Proprio per questo, entrare *nelle* fotografie ci aiuterà a capire come l'operazione di composizione da parte di Agamben non avvenga solo in sede di combinazione nel libro, ma anche in una fase antecedente allo scatto delle fotografie, quella che riguarda l'allestimento dello spazio.

Sfogliando ancora l'*Autoritratto*, a pagina 14 si nota un particolare della foto presente sia in copertina che a pagina 11, ovvero una sezione dei libri appoggiati alla parete, sostituita qui dalla pagina in cui le parole scritte, a loro volta, sostituiscono i quadri appesi. La foto, però, a ben guardare, non è la stessa. Qui non c'è una busta da lettere, mentre appare una Bibbia che non c'è in copertina o a pagina 11. Anzi, si direbbe, nella fotografia a pagina 14 il portadocumenti sembra essere stato spostato per inserire la Bibbia, e dunque – azzardo l'ipotesi – per *mostrarla* nell'iconotesto (Agamben avrebbe potuto scegliere un dettaglio dell'immagine di copertina, ha invece deciso di mostrare proprio quello contenente *il libro dei libri*, fig. 3).

⁵ Trad. di Ganni in Benjamin 2004 [1966], 281. Ed. orig. Benjamin 1991 [1974], 485: "Die Direktiven, die der Betrachter von Bildern in der illustrierten Zeitschrift durch die Beschriftung erhält, werden bald darauf noch präziser und gebieterischer im Film, wo die Auffassung von jedem einzelnen Bild durch die Folge aller vorangegangenen vorgeschrieben erscheint".

⁶ A questo proposito, nel primo saggio incluso in *Ways of seeing*, non a caso, molte idee sono ricavate da *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Walter Benjamin, come dichiara lo stesso Berger (1972, 34).



Figura 3 – Giorgio Agamben, *Autoritratto nello studio* (2017, 14), particolare
Per gentile concessione di Nottetempo

A pagina 33 vediamo quella che sembrerebbe essere un'altra porzione dello studio di San Polo, invece – il testo e l'elenco delle illustrazioni lo suggeriscono – si tratta di un altro studio, quello di vicolo del Giglio a Roma. A pagina 74, un'altra fotografia dello studio romano. Il quadro che si vede, però, è lo stesso presente al centro della parete nelle fotografie dello studio veneziano. L'autore ha *spostato* il quadro da uno studio all'altro. Nel suo atlante personale, ha deciso di modificare la posizione di un quadro e di collocarlo su un'altra parete, di inserirlo in un'altra *tavola*, se vogliamo attenerci al lessico che si confà all'opera di Warburg. Agamben in *Autoritratto* spiega l'interazione tra i diversi studi:

Gli oggetti dello studio sono rimasti gli stessi e nelle fotografie che li ritraggono a distanza di anni in luoghi e città diversi sembrano immutati. Lo studio è la forma del suo abitare – come potrebbe cambiare? (Agamben 2017, 14)

Ripete e sostiene l'idea più tardi nell'opera:

[...] *credo che essi compongano in realtà un unico studio, disseminato nello spazio e nel tempo.* [...] La cassetteria sotto la quale custodivo l'archivio dei miei scritti pubblicati è rimasta identica nei due luoghi e a volte, cercando un libro, mi sembra di ritrovare i gesti di quei giorni scomparsi, a testimoniare che lo studio, come immagine della potenza, è qualcosa di utopico, che riunisce in sé tempi e luoghi diversi. (Ivi, 117-118, corsivi miei)

Mentre gli studi sono diversi, gli oggetti dello studio sono dunque immutabili, immutati. Per meglio dire, se gli studi, fisicamente intesi, sono diversi, lo studio, lo *studium*, è ubiquo e atemporale. Agamben muove verso la creazione di uno spazio malleabile, non davvero fisso, non collocato geograficamente – a vicolo del Giglio, a piazza delle Coppelle, a San Polo – o temporalmente – nel 1967, nel 2007, nel 2016 – ma sempre in movimento, come in movimento erano le tavole warburghiane. Nel momento in cui Agamben decide di muovere un quadro o una fotografia o un testo incorniciato da uno spazio a un altro, si può immaginare una situazione analoga a quella che si verificava quando Warburg spostava le immagini da una tavola all'altra, mutandone l'apparenza finale ogniqualevolta ricercasse un risultato diverso.

Come Warburg componeva le tavole e si serviva della fotografia come unico strumento per immortalare quel montaggio altresì mutevole, così Agamben immortala i suoi studi per poter cogliere lo spostamento stesso dei suoi oggetti. Georges Didi-Huberman, a proposito della necessità di Warburg di fotografare le tavole del *Bilderatlas*, sostiene:

Se Warburg, attraverso una *mise en abyme* fotografica supplementare, aveva preso l'abitudine di fotografare ogni concatenazione ottenuta, prima di sconvolgerla per una nuova trasformazione, ciò

dipende dal fatto che la coerenza del suo gesto consisteva appunto nella permutabilità, insomma, nello *spostamento combinatorio* incessante delle immagini di tavola in tavola, e non in un qualsiasi «punto finale» (che sarebbe l'equivalente visivo di un sapere assoluto). [...] Warburg aveva capito che doveva rinunciare a fissare le immagini, come un filosofo deve saper rinunciare a fissare le sue opinioni.⁷

Se per Warburg lo spazio su cui realizzare l'atlante è lo schermo nero delle sue tavole, per Agamben, invece, è il bianco delle pareti dei suoi studi, che trova la sua prosecuzione nel bianco della pagina del libro, la quale rappresenta lo *Zwischenraum*, lo spazio-tra, l'intervallo, ove però, in Agamben, trovano sede le parole. La pagina diventa così lo stesso studio, diventa lo spazio di composizione ed esposizione.

Un altro elemento degno di un'analisi ravvicinata, presente in Warburg, ma maggiormente in Agamben, è la ripetizione di alcune immagini. In *Autoritratto* alcune fotografie riportate in mezzo al testo solitarie si trovano poi posizionate all'interno dello studio. Per fare un esempio, la fotografia che ritrae Agamben con Martin Heidegger scattata a Thouzon nel 1966 da François Didier appare prima appoggiata sulla scrivania dello studio di vicolo del Giglio (2017, 12), poi riportata senza cornice o contesto (ivi, 16), poi di nuovo nella stessa porzione di studio di cui si è detto (ivi, 33). O ancora, dell'immagine presente nella copertina si ritrova una copia estesa a pagina 11, come si è già segnalato, e una porzione ravvicinata a pagina 76. Questo procedimento, che torna in altri luoghi⁸, porta lo sguardo del lettore a compiere un movimento *verso* l'immagine. Non si tratta solo di un dettaglio, di un ingrandimento dell'immagine, di un "effetto-sineddoche" dato dal *reframing* (Cometa 2016, 85): qui, piuttosto, l'autore ha preso, fisicamente, un oggetto prima fotografato all'interno dello spazio espositivo e lo ha fotografato di nuovo in un secondo momento, più da vicino, nel particolare. Se volessimo usare un linguaggio cinematografico, più che a una carrellata o a uno *zoom in/out* sembra di assistere quasi a un *raccordo sull'asse*, procedimento del primo cinema e del montaggio classico, in cui due inquadrature, l'una sullo stesso asse dell'altra, sono montate in modo tale che una appaia più vicina o più lontana. L'effetto è quello di un salto in avanti o indietro. E ci sembra di poter dire che nell'*Autoritratto* lo spettatore assiste a entrambi i salti, si avvicina e si allontana dall'immagine e ha l'impressione di muoversi all'interno dello studio di Agamben, di curiosare nell'archivio, di avvicinarsi o allontanarsi fisicamente da queste immagini.

Un'operazione simile era piuttosto frequentata da Warburg nel suo atlante, tolto il fatto che, appunto, le immagini nelle diverse dimensioni o prospettive apparivano sulla stessa tavola, non separate nella visione: si fa per esempio riferimento alla tavola 39, in cui la *Primavera* di Botticelli è riprodotta integralmente al centro della tavola e poi in due particolari che raffigurano i volti di *Chloris* e *Zefiro* (fig. 4); o alla tavola 43, dove all'affresco *Approvazione della regola francescana* di Domenico Ghirlandaio si accostano quattro suoi differenti particolari, oltre ad altre opere di Ghirlandaio e ad un'altra *Approvazione*, quella di Giotto del 1325⁹.

⁷ Trad. di Serra in Didi-Huberman 2006, 423, corsivi miei. Ed. orig. Didi Huberman 2002, 459-460: "Si Warburg, par une mise en abyme photographique supplémentaire, avait pris l'habitude de photographier chaque agencement obtenu avant de le bouleverser pour une nouvelle transformation, c'est bien que la cohérence de son geste résidait dans la permutabilité elle-même : bref, dans le déplacement combinatoire incessant des images de planche en planche, et non dans un quelconque 'point final' (qui serait l'équivalent visuel d'un savoir absolu). [...] Warburg avait compris qu'il devait renoncer à fixer les images, comme un philosophe doit savoir renoncer à fixer ses opinions".

⁸ Cfr. Agamben 2017, 11 con 16 e 19; 126 con 129. Anche in *Studiolo* Agamben compie un'operazione simile, anche se per certi versi maggiormente assimilabile al dettaglio classico (2019, 14, 18; 20, 22; 32, 34; 40, 48; etc.).

⁹ I numeri delle tavole fanno riferimento alla cosiddetta versione finale, come riportata nell'edizione Aragno qui usata e nel portale online Engramma, <http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php> (11/2020).



Figura 4 – Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne* (2000 [1932]), tavola 39.
Per gentile concessione del Warburg Institute Archive

L'avvicinamento alle immagini, che in Warburg è dato dal meccanismo più classico del dettaglio (e vedremo a breve di che tipo di dettaglio si tratta), nell'*Autoritratto nello studio* è permesso non soltanto dalla concreta ripetizione delle immagini, ma anche da una consistente attenzione testuale all'immagine nelle sue diverse parti. Le immagini vengono descritte nel testo verbale dall'autore, il quale sembra guardarle proprio nel momento in cui ne scrive, realizzando *ekphrasis nozionali* (Hollander 1988), illustrazioni verbali. Ad esempio, appena sotto una fotografia Agamben dice: "Nello scaffale di mezzo della libreria a sinistra nello studio di vicolo del Giglio, si intravede una fotografia di Herman Melville, che era dunque già allora particolarmente importante per me" (2017, 33). È interessante soffermarsi un momento su quel "si intravede". La fotografia dello studio che contiene il ritratto di Melville evita volutamente la nitidezza dell'immagine. Agamben ha deciso di fotografare questa precisa porzione di studio, mettendo in rilievo solo in un secondo momento, nel testo piuttosto che nell'immagine, l'importanza che Melville ha avuto per lui. Il ritratto dello scrittore statunitense che nella fotografia si intravede, appunto, sfocato e al limite dell'inquadratura, quasi come se fosse stato incluso nella fotografia per pura coincidenza, nella pagina successiva si ritrova invece estrapolato dal contesto dello studio e nitidamente riportato in dettaglio: ora *si vede*. Analizzando ancora la dichiarazione, anche il "dunque" presuppone un ragionamento: nel momento in cui decide di inserire l'immagine all'interno del contenitore-libro, Agamben sembra infatti riflettere sulla scelta iniziale di inserirla all'interno del contenitore-studio. Ovvero, i due spazi, la pagina e la parete, il libro e la stanza, coincidono nel loro ruolo di spazio espositivo di una scelta d'archivio. Agamben è dunque scrittore del catalogo, allestitore delle sale, guida del museo. In un passaggio Agamben riflette su quanto stia realizzando nel suo *Autoritratto*:

Che cosa sto facendo in questo libro? Non rischio [...] di trasformare il mio studio in un piccolo museo in cui conduco per mano i lettori? Non rimango troppo presente, mentre avrei voluto sparire nei volti degli amici e negli incontri? (Agamben 2017, 42)

Senza altro Agamben si fa guida di un atlante che lascia al lettore-spettatore meno spazio di osservazione e di interpretazione di quanto non faccia *Mnemosyne*, che tutto fonda sulla ricezione soggettiva di dettagli da parte di colui che potremmo chiamare visitatore. Tuttavia, il dettaglio dello studio di Agamben può essere assimilato al dettaglio warburghiano, il quale

non è né un semplice indizio di identità né un *semeion* che permetta di includere l'opera in una nosologia degli stili, né una 'chiave' iconologica che riveli il senso nascosto delle immagini. Il dettaglio è sempre compreso da Warburg a partire dalla sua natura *sintomatica*, [...] serve solo a cominciare il lavoro interpretativo [...] il dettaglio in Warburg si rivela nello 'scarto dell'osservazione': è un *dettaglio per spostamento* e non un *dettaglio per ingrandimento*.¹⁰

Anche se in Agamben, come abbiamo visto, il dettaglio si avvicina e si allontana, il suo senso si dà nel momento in cui esso viene spostato, nel momento in cui trova spazio in un'altra pagina o in un altro studio. La ripetizione e lo spostamento permettono la ricerca del significato¹¹.

Ancora andando avanti nella lettura, un altro esempio di descrizione delle fotografie dà conferma di un *modus operandi* ricorrente nel testo: "del libro poggiato a sinistra sul tavolo di vicolo del Giglio si riesce a leggere il titolo: *La société du spectacle* di Guy Debord. Non ricordo perché lo stessi rileggendo – la mia prima lettura risale al 1967, l'anno stesso della pubblicazione. Con Guy siamo diventati amici molto più tardi, alla fine degli anni Ottanta" (2017, 36). Prima il ritratto di uno scrittore, ora la copertina di un libro, poi il biglietto dello spettacolo di *Ubu roi*, poi la mappa di una sezione della città di Roma con alcune linee rosse che si intersecano (ivi, 48): tutti questi esempi mostrano come la visione di qualcosa – qualsiasi cosa osservabile – è motore della scrittura per l'autore. Le immagini, qui, *inducono* la scrittura di Agamben. Agamben *monta* immagini con testi secondo un procedimento di incastro di elementi a prima vista distanti che però proprio attraverso la *mémoire involontaire* possono essere avvicinati: "la memoria non è, infatti, possibile senza un'immagine (*phantasma*), la quale è un'affezione, un *pathos* della sensazione o del pensiero" (Agamben 2007, 13). In *Autoritratto* un quadro ricorda un'opera letteraria che, nel momento in cui viene menzionata, sembra diventare descrizione ecfraistica di quella pittorica. Per questa ragione, nella misura in cui il lettore vede anche l'immagine, l'*ekphrasis* si trasforma in didascalia. Ecco che la forma-illustrazione qui si mostra nel suo apice, seppur in questa modalità ove il montaggio detiene ancora un ruolo principale: si delinea, dunque, una forma-illustrazione con un contenuto-atlante.

Sostenendo la tesi di Ari J. Blatt che dichiara che "all photographs are naturally phototextual" (2009, 116), verificiamo che il fenomeno di fototestualità della fotografia è effettivamente molto diffuso negli iconotesti, ma raggiunge la sua massima attestazione in quelli in cui alcune fotografie sono riproduzioni di testi scritti. Infatti, Agamben, come abbiamo visto, in molti

¹⁰ Trad. di Serra in Didi-Huberman 2006, 450-451, corsivi miei. Ed. orig. Didi-Huberman 2002, 489-491: "N'est ni un simple indice d'identité, ni un *semeion* permettant d'inclure l'œuvre dans une nosologie des styles, ni une 'clé' iconologique permettant de révéler le sens caché des images. Le détail est toujours compris par Warburg à partir de sa nature *symptomale* [...] ne sert à rien d'autre qu'à commencer le travail interprétatif [...] le détail chez Warburg se révèle dans le 'rebut de l'observation': c'est un *détail par déplacement*, et non un *détail par grossissement*".

¹¹ Per una ricognizione delle riflessioni sul dettaglio di questi autori, che richiederebbe molto spazio, rinvio a Castelli Gattinara 2017. Anche Agamben affronta la questione nello scritto "Gli zoccoli in Dio" (2019, 93-97).

luoghi dell'*Autoritratto* si serve della parte verbale per descrivere ciò che è stato per lui lo studio di alcune opere, in particolare filosofiche, o l'incontro con alcuni libri e alcuni autori. Accanto al suo testo, inserisce alcune riproduzioni dei testi che descrive: una pagina di un libro da lui annotata (2017, 55), una lettera (ivi, 57), cartoline, poesie e dediche (ivi, 21, 83, 93, 94). Analogamente, seppur con una preponderanza del linguaggio visuale su quello verbale, Warburg riportava pagine esportate da altri testi, manoscritti (tav. 8), "illustrazioni mitografiche di testi" (Warburg 2002, 56; tav. 33), titoli di giornale (tavv. 77, 79).

Nel caso particolare di Agamben, tramite questo procedimento si mette in luce, evidentemente, il cambio di ruolo del lettore. Quest'ultimo interrompe la lettura sulla pagina tradizionalmente intesa per osservare una fotografia, che però risulta essere la fotografia di un testo, e che condurrà l'ora spettatore di nuovo verso la lettura: in quel caso la fotografia si *leggerà*, fuor di metafora. Si assiste dunque a una metamorfosi del lettore-osservatore-lettore, la quale pone un interrogativo sulla ricezione del fruitore di un'opera iconotestuale. Se il dispositivo è costruito diversamente, sarà dunque diverso il modo di disporne?

Sebbene l'alternanza tra testo e immagine rappresenti nella maggior parte degli iconotesti contemporanei un abbandono dell'arte figurativa e un salto verso la fotografia, la cultura visuale *tout court* e le immagini non artistiche, di certo è necessario precisare che per Agamben l'immagine pittorica prima di tutto continua a essere ragione di creazione verbale e soprattutto di montaggio verbovisuale. Per esempio, in *Autoritratto*, egli inserisce la riproduzione di un'incisione che rappresenta *Amore furioso sulla lumaca* (2017, 69), da lui usato come controfrontespizio in *Idea della prosa*. Appena dopo, in una riproduzione conservata – o dispersa? – nel portacarte appoggiato sul tavolo, lo *Scorticamento di Marsia* di Tiziano appare in tutta pagina e diventa immediatamente motore di una contaminazione intermediale, tramite la citazione dantesca del Paradiso (ivi, 71) e la riflessione sulla passione per la pittura. O ancora, l'*Allegoria della scienza* di Giovanni Serodine (ivi, 120) muove la memoria di Agamben verso la filosofia platonica e il rapporto tra filosofia e filologia anche attraverso i racconti su Giorgio Pasquali (ivi, 115-122).

Inoltre, se si è visto finora come le immagini riprodotte rappresentino fotografie di quadri, di copertine, di altre fotografie, ora si vedrà come anche alcune illustrazioni presenti in altri libri rendono questo testo, dunque, ancor più un atlante della memoria. Si fa riferimento alle illustrazioni di Sabino Profeti (ivi, 133-136), che Agamben include anche nella seconda edizione di *Idea della prosa*, a sostegno di una precisa intenzione di spostare e combinare le immagini del proprio archivio mnestico, di attingere alla propria collezione per vari usi e di fare della sua stessa produzione un atlante intertestuale, in un procedimento assolutamente simile a quello realizzato nel suo più recente *Studiolo* (2019), dove già il titolo richiama lo studio e dove il procedimento di *ekphrasis*-didascalia ritorna più sistematico a descrivere i dipinti scelti (e dove, infine, incontriamo *Lo scorticamento di Marsia* di Tiziano e l'*Autoritratto presso il Golgota* di Gauguin, per esempio); in un'operazione simile, inoltre, alla scelta di Warburg di inserire nell'atlante libri d'arte da lui curati precedentemente (tavv. 5, 6, 27). Per citare un caso ancor più esemplare in *Autoritratto*, la fotografia di Robert Walser scattata a Herisau (2017, 139) sembra far parte della stessa serie di foto contenute in un altro iconotesto, *Il passeggiatore solitario* di W. G. Sebald (1998 in copertina e a pagina 18), se si considerano l'aderenza del luogo in cui sono state scattate; dell'abbigliamento, degli accessori e della postura di Walser; del fotografo che lo ha immortalato (Carl Seelig).

Tornando al suo antecedente, Warburg, come è noto, realizzò

mise en abyme delle fotografie (oggetti d'arte) e delle fotografie di fotografie (libri d'arte mostrati nei loro stessi effetti di montaggio); [...] rovesciamenti dell'ordine spaziale [...] Anacronismi, infine

(Giorgione accanto a Manet, una medaglia antica accostata a un francobollo), addirittura montaggi volontari di livelli contraddittori della realtà.¹²

Interessante a questo proposito l'inserimento nel *Bilderatlas* di alcune immagini contemporanee a Warburg montate con immagini dell'antichità: nella tavola 72, ad esempio, la rappresentazione del rito del sacro simposio emerge attraverso il montaggio di alcune ultime cene con un banchetto di un'associazione studentesca in un ritaglio del giornale *Hamburger Fremdenblatt* del 29 luglio 1929. Ancora, nelle tavole 78 e 79 alcune foto dei Patti Lateranensi, ritagliate da quotidiani da cui si recupera qualche didascalia, richiamano nuovamente la verbovisualità dell'atlante. Infine, la tavola 77 è forse la migliore per mettere in luce il paragone con Agamben, con Berger, con tale forma-atlante ripresa negli iconotesti contemporanei: Warburg mette la pubblicità per la carta igienica accanto ad alcuni francobolli, alla fotografia di un golfista, al sigillo secentesco di una casa reale, per creare un'interazione dialettica tra immagini che rappresentino, sì, un movimento nello spazio e nel tempo, ma che significhino allo stesso modo una continuità della tradizione con il presente, una sopravvivenza (*Nachleben*) delle forme antiche nelle forme della rappresentazione novecentesca, quali ad esempio i giornali illustrati menzionati già da Benjamin¹³. Questa sopravvivenza è però *dimostrabile* solo attraverso la fotografia che inquadri insieme oggetti, visioni molto distanti tra loro, e che ne metta in luce le relazioni. L'intento di Warburg e dell'atlante è "fare quadro con fotografie"¹⁴.

Attraverso questa carrellata di esempi, si è tentato di mettere in rilievo quanto l'iconotesto *Autoritratto nello studio* di Agamben abbia caratteristiche formali comuni a quelle di *Mnemosyne*, seppur propriamente non si tratti di una forma-atlante tradizionale, come concepita da Michele Cometa. La forma-atlante è invece presente nelle fotografie, ove la tavola su cui il detto atlante si costruisce è sostituita dalla parete o dallo studio stesso. La ricognizione di punti formali in comune è servita a mostrare in che modo, in un paradossale procedimento inverso, da effetto comune derivi intento – e pensiero – comune. *L'Autoritratto nello studio* e *Mnemosyne* sorreggono strutturalmente l'affermazione agambeniana: "La 'forma della ricerca' e la 'forma dell'esposizione', gli appunti e la stesura non sono opposti: in un certo senso l'opera compiuta è anch'essa frammento e ricerca" (2017, 75). La creazione di uno spazio espositivo, come avevamo preannunciato, coinciderebbe qui, a dire il vero, con la ricerca. Agamben fotografa uno spazio allestito per poi spostare gli oggetti, prenderli e guardarli, descriverli: l'esposizione non corrisponde mai a un arresto, così le fotografie non immortalano gli oggetti né danno loro la morte, poiché riproducendo più volte lo stesso oggetto, riproducono uno spostamento, diventano dunque fotogrammi, come si diceva, alludono a un'immagine in movimento, che in qualche modo vagabonda lungo tutto il testo e non si conclude con la fine dello stesso. Ugualmente, dice Didi-Huberman, "l'autore di *Mnemosyne* non procede ad alcuna esposizione. Si dedica piuttosto, erraticamente ma instancabilmente, a un'esperienza teorica – prova e sperimentazione insieme – che trova la sua coerenza nello stile stesso del suo esporsi"¹⁵. Lo spostamento, questo

¹² Trad. di Serra in Didi-Huberman 2006, 419. Ed. orig. Didi-Huberman 2002, 455: "mises en abyme des photographies (objets d'art) et des photographies de photographies (libres d'art montrés dans leurs propres effets de montage) [...] renversement de l'orientation spatiale [...]. Anachronismes, enfin (Giorgione avec Manet, une médaille antique avec un timbre-poste), voire montages volontaires de niveaux contradictoires de la réalité".

¹³ Cfr. *infra*, nota n. 5.

¹⁴ Trad. di Serra in Didi-Huberman 2006, 417, corsivi miei. Ed. orig. Didi-Huberman 2002, 454: "faire tableau avec des photographies".

¹⁵ Trad. *ivi*, 428, corsivi miei. Ed. orig. *ivi*, 465: "l'auteur de *Mnemosyne* ne se livre donc à aucun exposé. Il se livre plutôt, erratiquement mais inlassablement, à une expérience théorique – épreuve et expérimentation tout à la fois – qui trouve sa cohérence dans le style même de son exposition".

esporsi che diventa al contrario un nascondersi quando da un particolare si passa al caos dello studio, conserva *in nuce* quelle *Flüchtige Notizen* warburghiane, quelle notizie fuggitive, testimonianza di qualcosa che, appena realizzato, già non esisteva più, poiché dopo lo scatto le tavole avevano cambiato di forma, dunque di contenuto. Allo stesso modo Agamben sostiene: “Come nella musica, ogni *ricercare* finisce letteralmente in una *fuga*, ma la fuga è letteralmente senza fine” (2017, 75, corsivi dell’autore)¹⁶. E ancora: “Così appaiono ora cose e persone: fissate per sempre nel non poter finire di vederle” (ivi, 10), fissate per sempre nel loro essere mobili, esattamente come il *Bilderatlas*, da una parte immobilizzato dalle fotografie, dall’altra in continua metamorfosi, come abbiamo già visto dal paragone di Didi-Huberman tra l’intenzione di Warburg di non fissare le immagini e quella di un filosofo di non fissare i pensieri (2002, 460). E infatti, il filosofo Agamben, sempre richiamando Warburg, in *Idea della prosa* parlava dello studio tra i libri come di un vagabondaggio senza fine:

Chiunque abbia conosciuto le lunghe ore di vagabondaggio tra i libri, quando ogni frammento, ogni codice, ogni iniziale in cui ci s’imbatte sembra aprire una nuova strada, che viene poi subito smarrita a un nuovo incontro, o abbia provato la labirintica illusività di quella ‘legge del buon vicino’, cui Warburg aveva improntato la sua biblioteca, sa che lo studio non soltanto non può propriamente aver fine, ma nemmeno desidera averla. (Agamben 2002 [1985], 44)

Ciò che si legge/osserva in *Autoritratto nello studio* è dunque il montaggio dei risultati provenienti dallo stesso assemblaggio delle ricerche, degli studi, intesi quali oggetti avvicinati l’uno all’altro. Si costruisce qualcosa che si sposterà, a riprova di un’imperfezione, di un’incompiutezza sia dell’atlante sia del testo che costruisce l’iconotesto agambeniano, o anche dei numerosi manoscritti che avrebbero dovuto accompagnare il *Bilderatlas* di Warburg (Didi-Huberman 2002, 464-465). Sapere che l’atlante di Warburg avrebbe dovuto accostarsi a una parte verbale permette ancor più di mettere a confronto i due testi, tenendo sempre presente, naturalmente, le diverse intenzioni dei due autori, autobiografiche per Agamben, ma non per Warburg, seppur bisogni ricordare con Didi-Huberman che:

Mnemosyne reca così tutte le tracce del linguaggio privato e della *ricerca autobiografica*. È una sorta di *ritratto esploso in mille pezzi*, nelle migliaia di immagini puntate sui sessantatré schermi neri in cui il pensiero di Warburg – la storia stessa di questo pensiero – si riconosce nelle circolazioni, nei rapporti stabiliti tra le immagini.¹⁷

Insomma, questo contenuto-atlante ci riporta alla rappresentazione di un costitutivo *work in progress* per cui la ricerca della conoscenza coincide con la conoscenza vera e propria, in quell’idea benjaminiana di una realtà concepibile per immagini dialettiche. Si veda a questo proposito il motivo dell’elogio dei quaderni di studio. Prima Agamben ci guida nello studio e colloca spazialmente i quaderni, come aveva fatto con gli altri oggetti, poi li descrive, infine,

¹⁶ Riguardo l’esegesi delle “*idées fuyantes*” di Warburg in relazione al tempo e al ritmo musicale cfr. Didi-Huberman 2002, 469.

¹⁷ Trad. di Serra in Didi-Huberman 2006, 424-425, corsivi miei. Ed. orig. Didi-Huberman 2002, 461: “*Mnemosyne* porte ainsi toutes les traces du langage privé et de la quête *autobiographique*. C’est une sorte d’*autoportrait éclaté en mille morceaux*, ces quelque mille images épinglées sur les soixante-trois écrans noirs où la pensée de Warburg – l’histoire même de cette pensée – se reconnaît dans les circulations, les mises en relation des images entre elles”.

cerca di delineare, prima con sé stesso poi con il lettore, cosa questi quaderni rappresentino per lui. Di seguito il brano:

A destra, sulla scrivania di vicolo del Giglio, si vedono otto quaderni uguali rilegati in vari colori. Sono i quaderni in cui appunto pensieri, osservazioni, note di lettura, citazioni – qualche rara volta anche sogni, incontri o eventi particolari. Sono parte essenziale del mio laboratorio di ricerca e contengono spesso il primo germe o i materiali di un libro a venire o in corso di scrittura. [...] Mi rendo conto che ne ho data una descrizione esteriore e che non saprei definire che cosa siano in verità questi quaderni, che a volte mi appaiono come la parte più viva e preziosa della mia vita e altre volte come i suoi inerti cascami. Certo, rispetto ai libri compiuti, essi, con la loro calligrafia frettolosa e spezzata, sono l'immagine più fedele della potenza, che custodisce intatta la possibilità di essere e di non essere, o di essere altrimenti. In questo senso, *sono essi il mio studio*. Per questo li preferisco ai libri pubblicati e *a volte vorrei non averne mai oltrepassato la soglia verso la redazione finale*. Ho immaginato più volte di scrivere un libro che fosse solo il proemio o il postudio di un libro mancante. Forse i libri che ho pubblicato sono qualcosa del genere – non libri, ma preludi o epiloghi. Il segreto di uno scrittore sta tutto nello spazio bianco che separa i quaderni dal libro. (Agamben 2017, 75, corsivi miei)

Qui di nuovo è interpellato lo spazio bianco, temporale, dai quaderni al libro; lo spazio bianco, propriamente geografico, tra le cornici, sul muro. L'intervallo è il luogo in cui avviene la ricerca: è tra un'immagine e l'altra che l'opera si compie (ed è nell'infinito e *blanchotiano* spazio letterario che l'opera si non-compie). Il movimento in quello spazio, il collezionismo degli oggetti e il collezionismo degli appunti sono procedimenti applicati analogamente da Agamben, da Warburg, da Benjamin, il quale peraltro, senza sorpresa, occupa uno spazio considerevole all'interno dell'autoritratto del filosofo italiano. Pensieri analoghi possono essere recuperati in particolare tra gli appunti e i materiali dei *Passages*, specie in quelli raggruppati nel capitolo *Il collezionista*. Nell'idea in cui "il collezionismo è un fenomeno originario dello studio"¹⁸, Benjamin propone un'analogia che ai fini della nostra ricerca risulta molto pregnante: "Lo zibaldone ha qualcosa dell'ingegno del collezionista e del *flâneur*"¹⁹. Il collezionista:

Intraprende una lotta contro la dispersione. [...] è originariamente toccato dalla confusione, dalla frammentarietà in cui versano le cose in questo mondo. [...] la sua collezione non è pur mai completa; e quando gli mancasse anche un solo pezzo, tutto ciò che ha raccolto resterebbe pur sempre incompiuto.²⁰

Il collezionista-Agamben compie quindi due azioni, colleziona oggetti negli studi e prende appunti nei quaderni, e nei due casi tali azioni risultano potenzialmente senza fine, dalla combinatorietà ugualmente infinita, ove infinito, appunto, come in Warburg e in Benjamin, sta a significare incompiuto.

Concludendo, questa prima analisi è stata volta a sottolineare come il procedimento di composizione tra testo e immagine avvenga non solo nella forma del libro, come afferma Cometa, ma anche nel contenuto delle fotografie, o se si vuole, nella forma degli spazi rappresentati. Se il

¹⁸ Trad. di Ganni in Benjamin 2000, 221. Ed. orig. Benjamin 1982, 278: "Das Sammeln ist ein Urphänomen des Studiums".

¹⁹ Trad. *ivi*, 220. Ed. orig. *ivi*, 277: "Das Quodlibet hat etwas vom Ingenium des Sammlers und des Flâneurs".

²⁰ Trad. *ivi*, 222. Ed. orig. *ivi*, 279: "Er nimmt den Kampf gegen die Zerstreuung auf. [...] wird ganz ursprünglich von der Verworrenheit, von der Zerstreuung angerührt, in dem die Dinge sich in der Welt vorfinden. [...] so ist ja seine Sammlung niemals vollständig; und fehlte ihm nur ein Stück, so bleibt doch alles, was er versammelt hat, eben Stückwerk".

testo scritto sulla pagina rappresenta la consequenzialità che caratterizza il dispositivo letterario, la presenza di una *mise en abyme* all'interno della componente iconografica presenta un prodotto ibrido che assomiglia, per contenuti, all'atlante *tout court*. È interessante poi, che proprio in *Autoritratto*, Agamben parli del sapere come di una collezione di immagini frammentarie che si fa emblema, a confermare la nostra ipotesi di un'interrelazione tra le diverse forme iconotestuali:

“Il sapere”, ha scritto Granet per la Cina, “consiste nel costituire collezioni di singolarità evocatrici”, immagini frammentarie e in sé concluse della totalità di cui fanno parte, ma alla quale non si lasciano assolutamente ridurre e che, tuttavia, contraggono e condensano in sé in un emblema. Eppure esse non possono darsi che in un insieme, non possono mai esistere del tutto isolate da altre singolarità, con le quali si trovano a comunicare. (Agamben 2017, 145)

Si propone qui la definizione di contenuto-atlante piuttosto che di forma-atlante, poiché la creazione degli atlanti di immagini *à la Warburg* è appannaggio delle composizioni di Gerhard Richter (*Atlas*)²¹, di Christian Boltanski (*Album de photos de la famille D., 1939-1964*)²², di Marcel Broodthaers (*Panneau A; Mademoiselle Rivière e Monsieur Bertin; La soupe de Daguerre*)²³, i quali sono prima di tutto artisti visuali che hanno lavorato con la parola scritta. Se in questi casi le composizioni atlantiche sono costruite nello spazio espositivo e vi restano, nel caso di *Autoritratto nello studio* lo spazio espositivo diventa la scena rappresentata nella fotografia all'interno del libro e diventa allo stesso tempo il libro, e il lettore-spettatore riconosce di trovarsi di fronte a un atlante solo nel momento in cui sfoglia le pagine e percepisce il libro come uno spazio.

La memoria in questo senso assume un ruolo fondamentale. È necessario ricordare e confrontare quanto visto nella pagina precedente per poter avere contezza di quanto si sta guardando nella pagina corrente. Come in un film, i fotogrammi si susseguono e la percezione si fa tale nel momento in cui subentra, quindi, anche la categoria di tempo. Abbiamo visto infatti che a una prima analisi i lavori di Agamben e Warburg sembrano differire, sia per la mancanza di testo in questo, sia per la successione delle immagini nell'altro. Tuttavia, se ciò che è composto all'interno della pagina agambeniana è una canonica forma-illustrazione, quanto è all'interno delle immagini apparirebbe invece come forma-atlante, rispetterebbe l'idea di riuscire a vedere molte immagini contemporaneamente e seguirebbe quella “migrazione di immagini” (*Bilderwanderung*) che avviene, per Warburg, sulla tavola nera e quindi nella fotografia, mentre, per Agamben, nei vari studi, tra i vari testi e nei vari tempi, e sempre nella fotografia. Le varie forme di interazione, la forma della didascalia, la selezione e il montaggio dell'archivio, l'inserimento di testi nelle immagini e l'uso del dettaglio fotografico, sono tutti elementi che avvicinano la concezione e, direi, l'*applicazione* agambeniana dell'esposizione visiva a quella warburgiana.

²¹ *Atlas* è una monumentale collezione di fotografie, ritagli di giornale e schizzi raccolti da Gerhard Richter dal 1962 al 2013 e consultabili in riproduzione digitale al sito <<https://www.gerhard-richter.com/it/art/atlas>> (11/2020).

²² L'opera di Christian Boltanski, esposta per la prima volta nel 1971, è un'installazione di 150 fotografie in bianco e nero raccolte tra il 1939 e il 1964, inquadrate in una cornice di ferro bianco (220x450 cm). La riproduzione fotografica dell'opera è disponibile al link seguente: <http://i-ac.eu/fr/collection/314_album-de-photos-de-la-famille-d-1939-1964-CHRISTIAN-BOLTANSKI-1971> (11/2020).

²³ Si tratta di tre montaggi fotografici su tavola: *Panneau A* (1974/[-19]75, 68x99 cm) è visibile nella sua riproduzione digitale al seguente link: <<https://www.mariangoodman.com/artists/34-marcel-broodthaers/works/12119/>> (11/2020); le riproduzioni di *Mademoiselle Rivière et Monsieur Bertin* (1975, 84x73 cm) e *La soupe de Daguerre* (1976, 53x52 cm), insieme a ulteriori informazioni tecniche, sono consultabili sul sito della Tate Gallery che li ospita: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/broodthaers-mademoiselle-riviere-and-monsieur-bertin-t01977>>, <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/broodthaers-daguerres-soup-p07214>> (11/2020).

Va detto d'altra parte che quel movimento, quella tensione verso un'infinita incompiutezza, che in Warburg è strutturale, in Agamben è impedita, infine, dalla forma-libro, che racchiude e quindi *conclude* le composizioni di immagini. L'autore interrompe la sua operazione potenzialmente infinita e decide di saldare la ricerca nel contenuto esposto e fissato nell'*Autoritratto* pubblicato. Allo stesso tempo, ci dice proprio qui, metaletterariamente, di essere riluttante alla compiutezza di un'opera, alla sua fine, preferendo il quaderno al libro, il frammento all'intero, il particolare nello studio allo studio stesso, infine preferendo, implicitamente, il *livre-à-venir*.

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (1984), "Aby Warburg e la scienza senza nome", *aut aut*, vol. 33, n. 199-200, 51-66.
 — (2002 [1985]), *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet.
 — (1996), *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri.
 — (2007), *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri.
 — (2017), *Autoritratto nello studio*, Milano, Nottetempo.
 — (2019), *Studiolo*, Torino, Giulio Einaudi.
- Benjamin Walter (2004 [1966]), "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [prima stesura]", in Id., *Opere complete*, vol. VI, *Scritti 1934-1937*, a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Hellmut Riediger, trad. di Enrico Filippini, Hellmut Riediger, Torino, Giulio Einaudi, 271-303. Ed. orig. (1991 [1974]), "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Erste Fassung]" (1936), in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. I, Teil 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 431-508.
 — (2000), *Opere complete*, vol. IX, *I «passages» di Parigi*, trad. e cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1982), "Das Passagen-Werk", in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. V, Teil 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1-654.
- Berger John (1972), *Ways of Seeing: Based on the BBC Television Series with John Berger*, London, British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
- Blatt A.J. (2009), "Phototextuality: Photography, Fiction, Criticism", *Visual Studies*, vol. 24, n. 2, 108-121, doi: 10.1080/14725860903106112.
- Boehm Gottfried (2009), *La svolta iconica*, a cura di M.G. Di Monte, Michele Di Monte, postfazione di Tonino Griffero, Roma, Meltemi.
- Bredenkamp Horst (2015), *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, trad. di Simone Aglan-Buttazzi, Milano, Raffaello Cortina Editore. Ed. orig. (2010), *Theorie des Bildakts*, Berlin, Suhrkamp.
- Castelli Gattinara Enrico (2017), *La forza dei dettagli. Estetica, filosofia, storia, epistemologia da Warburg a Deleuze*, Milano-Udine, Mimesis.
- Cometa Michele (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
 — (2016), "Forme e retoriche del fototesto letterario", in Michele Cometa, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti: letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 69-115.
- Didi-Huberman Georges (2006), *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. di Alessandro Serra, Torino, Bollati Boringhieri. Ed. orig. (2002), *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit.
 — (2011), *L'œil de l'histoire*, tome III, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Fastelli Federico (2018), "Letteratura e cultura visuale. Stato dell'arte e qualche minima proposta", *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, vol. 7, 681-696, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-24217.
- Heffernan J.A.W. (1993), *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hollander John (1988), "Poetics of Ekphrasis", *Word and Image*, vol. 4, n. 1, 209-219, doi: 10.1080/02666286.1988.10436238.
- Louvel Liliane (2010), *Le tiers pictural pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
 — (2011), *Poetics of the Iconotext*, trans. by Laurence Petit, ed. by Karen Jacobs, Farnham, Ashgate.

- Michaud Philippe-Alain (1998), *Aby Warburg et l'image en mouvement; suivi de Aby Warburg: Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo, 1923; Projet de voyage en Amérique, 1927, deux textes inédits traduits par Sibylle Muller*, préface par Georges Didi-Huberman, Paris, Macula.
- Mitchell W.J.T. (1994), *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Montandon Alain, éd. (1990), *Iconotextes*, Paris, Ophrys.
- Pinotti Andrea, Somaini Antonio (2016), *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Rizzarelli Maria (2019), "Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo", *Narrativa*, vol. 41, 41-54.
- Sebald W.G. (2006), *Il passeggiatore solitario. In ricordo di Robert Walser*, trad. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi. Ed. orig. (1998), "Le promeneur solitaire. Zur Erinnerung an Robert Walser", in Id., *Logis in einem Landhaus: über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*, München-Wien, Hanser, 127-168.
- Spiegelman Willard (2005), *How Poets See the World. The Art of Description in Contemporary Poetry*, Oxford-New York, Oxford UP.
- Wagner Peter, ed. (1996), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin-New York, Walter de Gruyter.
- Warburg Aby (2002), *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, premessa all'edizione italiana di Nicholas Mann, a cura di Martin Warnke con la collaborazione di Claudia Brink, trad. di Bettina Muller, Maurizio Ghelardi, Torino, Nino Aragno Editore. Ed. orig. (2000 [1932]), *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. von Martin Warnke, Claudia Brink, Berlin, Akademie Verlag. (L'ed. originale del 1932 è reperibile in Gallica: <[https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k922852.texteImage](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k922852.texteImagehttps://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k922852.texteImage)>, 11/2020).

