DOPPIOZERO

L’immagine inquieta: una conversazione con Georges Didi-Huberman

Isabella Mattazzi

22 Maggio 2012

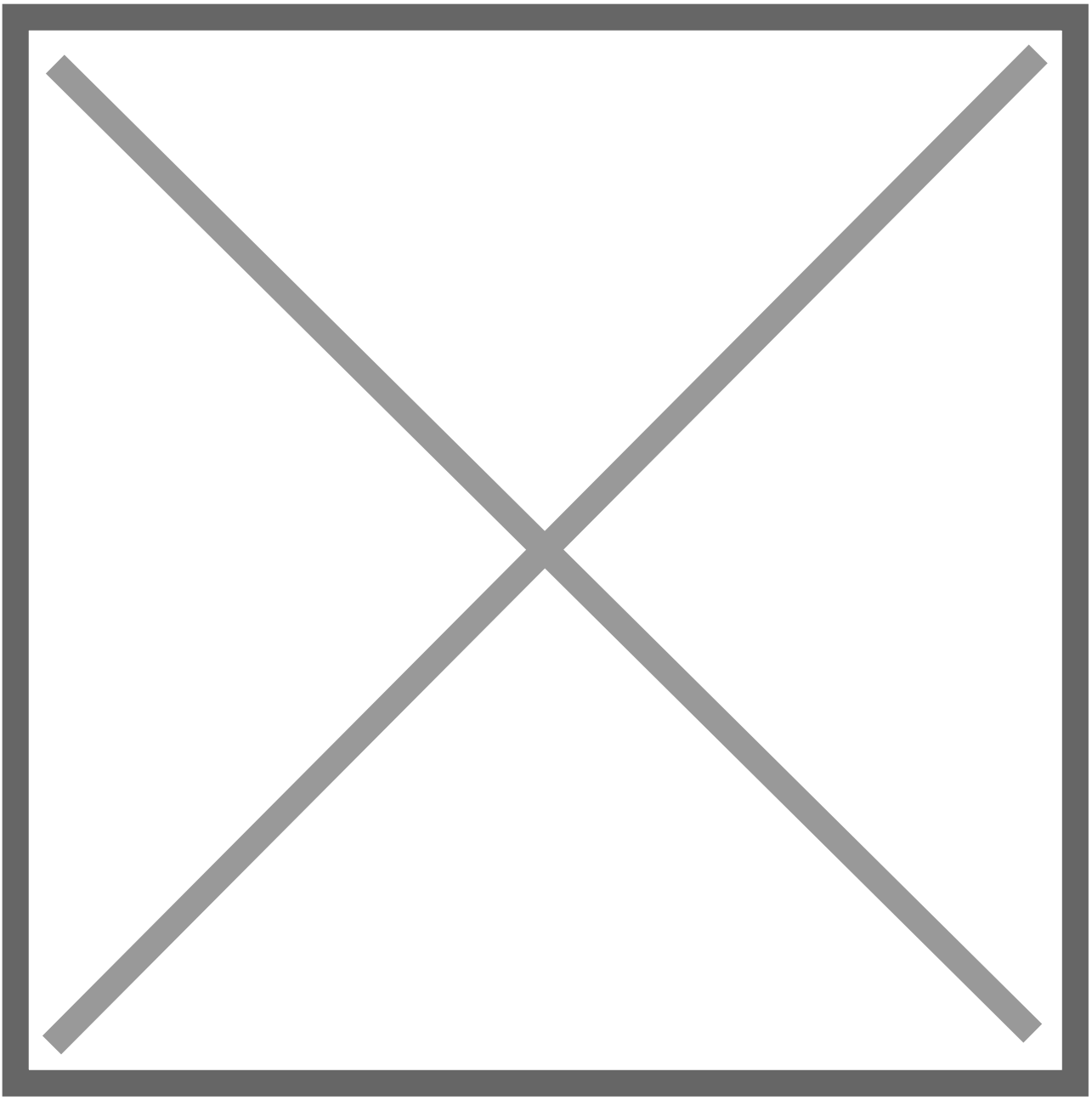
Ho dato inizio al progetto di mettere insieme i risultati delle mie ricerche - che hanno a che fare con l’influenza dell’Antico nella cultura europea - in un grande Atlante tipologico. Una pubblicazione di questo genere permetterebbe di fornire una solida cornice, pur sempre elastica, a tutto il mio materiale.

Aby Warburg

Negli ultimi anni della sua vita, tra il 1924 e il 1929, Aby Warburg lavora al progetto di un atlante figurativo, *Mnemosyne*, composto da una serie di tavole in cui si trovano accostate, senza alcun apparente nesso causale o cronologico, centinaia di riproduzioni fotografiche (opere d’arte, reperti archeologici, pagine di manoscritti, tarocchi, ritagli di giornale, etichette pubblicitarie, francobolli). *Mnemosyne*, “la memoria del mondo”, opera incompiuta di estremo fascino visivo, diventa così il paradigma vivente, tangibile, del pensiero estetico di Warburg, un pensiero in cui l’atlante, forma visuale e sinottica di conoscenza, si trova a essere un vero e proprio centro di irradiazione del reale, il luogo privilegiato - ambiguo e illuminante insieme - in cui riuscire a intravedere la complessità dolorosa della storia.

A quasi cento anni di distanza, Georges Didi-Huberman, una tra le voci più autorevoli della storia dell’arte contemporanea, riprende oggi in mano le tavole di *Mnemosyne*, dedicando il suo ultimo libro (terzo volume della serie *L’oeil de*

l’histoire) all’atlante warburghiano. In *Atlas ou le gai savoir inquiet*, da poco pubblicato in Francia per le Éditions de Minuit, Didi-Huberman parte dall’analisi delle tavole di *Mnemosyne* per entrare all’interno di un universo proteiforme in cui immagini di divinità babilonesi e ninfe rinascimentali convivono con i passi cadenzati del fascismo e i sussulti antisemiti nella Germania del 1929. All’interno di questo universo visuale senza apparente centro, tra gli *astra* luminosi che presiedono le strutture del pensiero estetico e i *monstra* del disordine viscerale della pulsione, dell’orrore della guerra, Georges Didi-Huberman costruisce un discorso interpretativo in continuo dialogo con Warburg ma, anche e soprattutto, radicalmente proprio. Una riflessione sullo statuto dell’immagine warburghiana quindi, ma non soltanto. Di fatto un nuovo Atlante - nuovo centro pulsante, nuovo universo sinottico di conoscenza - con cui poter smontare e rimontare le strutture portanti della nostra contemporaneità.



Leggendo *Atlas ou le gai savoir inquiet*, sembra essere evidente quanto ancora una volta non ci troviamo di fronte a un testo di storia dell’arte nel senso più stretto del termine, ma a una vera e propria opera di *antropologia dell’immagine,* di teoria della cultura. E non soltanto per le pagine di ampio respiro letterario e filosofico dedicate a Goethe, Borges, o Nietzsche, ma per una posizione radicalmente decentrata, all’interno del testo, dell’opera d’arte in quanto tale.

In effetti, il mio rapporto con la storia dell'arte è sempre stato fecondo, ma anche estremamente conflittuale. A ben guardare, già il mio primo libro, *L'invenzione dell'isteria*, non era affatto un testo di storia dell'arte, quanto piuttosto un vero e proprio studio di analisi delle immagini. Le foto delle isteriche curate da Charcot allaSalpêtrière nella seconda metà dell'Ottocento non si possono certo chiamare opere d'arte. Sono immagini che possono essere considerate "belle", certo, ma in modo del tutto accidentale. Retrospettivamente, possiamo dire allora che il progetto di un' "antropologia dell'immagine" - per riprendere le sue parole - era quindi già iscritto nel mio percorso fin dall'inizio. Anche allora il mio interesse principale era infatti quello di considerare l'immagine sullo sfondo di un conflitto in atto tra un sapere in via di costruzione (il sapere prettamente maschile dei medici dellaSalpêtrière) e un insieme di gesti e di sofferenza messo in scena in modo del tutto spettacolare dalle pazienti della clinica. Una relazione, quella tra immagine e discorso sul sapere, di diretta provenienza foucaultiana, che però avevo già sentito il bisogno di cristallizzare nell'osservazione attenta di una gestualità, una "forma gestuale" di cui qualche anno più tardi la *Pathosformel* warburghiana mi avrebbe fornito il paradigma teorico. All'epoca del mio studio sulle isteriche di Charcot non conoscevo ancora Aby Warburg. Ho iniziato a leggere Warburg durante il mio viaggio in Italia. Ed è proprio in Italia che sono diventato davvero uno storico dell'arte. In questo periodo, per me cruciale, sono andati infatti definendosi i tratti più significativi del mio pensiero: il mio distacco radicale da un approccio alla storia dell'arte di matrice francese, da quel*tono di certezza*, dalla chiusura autosoddisfatta che la contraddistingue; la formazione di un metodo che implicasse un continuo gesto di rilettura come primo motore del discorso (sul modello di Lacan che rilegge Freud o Derrida che rilegge Heidegger); l'idea di una posizione del tutto decentrata dell'opera d'arte all'interno del paradigma dell'immagine e la conseguente necessità di affiancare ai miei studi di storia dell'arte anche la costruzione di una solida cultura filosofica. Una cosa quest'ultima che sarebbe stata del tutto normale per uno studioso di area tedesca, ad esempio, ma che non era assolutamente scontata in Francia.

***Atlas* raccoglie quindi gli elementi di un percorso di lunga distanza mettendo in relazione quasi tutti i temi da lei toccati nel corso degli ultimi anni (la sopravvivenza delle immagini, il loro rapporto con il tempo e lo spazio, il montaggio come pratica inventiva…) e venendo a costituire - questa è stata la mia impressione leggendo il libro - un sistema di echi e rispondenze estremamente coerente.**

Sul fatto che in *Atlas* inizi a delinearsi un vero e proprio sistema di pensiero posso solo rispondere con un “non lo so”. Io in realtà non cerco mai una formula generale. Ogni mio libro tratta di un oggetto estremamente particolare (in questo specifico caso, non più di due o tre tavole dell’*Atlante* warburghiano). Lo studio delle immagini è per me, sotto ogni punto di vista, un’*antropologia concreta*. Se quindi esiste un sistema, direi che si tratta di un sistema che si è andato formando attraverso una composizione successiva degli oggetti, ma non certo per un mio disegno predefinito. In poche parole, è un sistema che si è costruito “mio malgrado”. Da questo punto vista io non sono un filosofo non più di quanto non sia uno storico dell’arte. La coerenza dei miei scritti riposa molto più negli occhi di chi legge (in questo caso nei suoi) che nel mio pensiero. Certo, anche se io lavoro molto sulla molteplicità dei riferimenti e in una sorta di continua deriva del discorso, ho come tutti delle idee fisse, delle ossessioni, dei motivi ricorrenti, e con tutta probabilità la stratificazione dell’esperienza sta portando oggi questi motivi, queste ossessioni a trovare una loro naturale collocazione all’interno di un ordine armonico, ma quello che tengo a sottolineare è che per me non è importante. Io non voglio sapere cosa fanno le mie ossessioni a mia insaputa. Bataille diceva spesso: “occorre il sistema e occorre l’eccesso”. Ecco, io mi pongo sempre dalla parte dell’eccesso. Il sistema è uno spazio chiuso, implica un certo rigore. L’eccesso rompe questo rigore per produrre qualcosa di nuovo. Quando dentro *Atlas* parlo di Goethe, so di farlo con una certa esattezza filologica: Warburg ha letto Goethe e quindi posso “permettermi” un confronto tra i due senza nessun problema. Ma quando introduco nel discorso Borges, senza alcuna relazione diretta con Warburg, ecco che vengo a inserire nel mio discorso un “eccesso” dato dal montaggio, ovvero da una mia precisa presa di posizione interpretativa. A ben guardare, ogni nuovo oggetto su cui mi interrogo contiene sempre la speranza di fornire un eccesso in rapporto al sistema che avrei potuto creare senza di lui.

È innegabile però che i suoi testi hanno il dono di aver portato un’inaspettata chiarezza nel pensiero non solo di Aby Warburg, ma di un’intera costellazione di autori. I punti più aspri e complessi del discorso warburghiano, messi in reazione con Benjamin, Foucault, Bloch, Bataille sembrano aver trovato il loro necessario scioglimento, la loro giusta sistematizzazione all’interno di un impianto teorico di estrema luminosità. Ogni teoria che si professi come feconda deve però

necessariamente trovare la sua forza non solo in una sua descrizione o conferma, ma soprattutto nel suo superamento, nella sua trasformazione all'interno di una pratica ogni volta rinnovata. Quali sono allora i punti di rottura - se per lei ce ne sono - di distacco della sua ricerca rispetto al discorso warburghiano? In sintesi, dove finisce Aby Warburg e dove inizia Georges Didi-Huberman?

Vorrei rispondere soffermandomi un istante sulla sua stessa domanda. Lei ha utilizzato inizialmente il termine "chiarezza" e in un secondo momento si è spinta più lontano parlando di "estrema luminosità". Ora, quando la chiarezza raggiunge un'"estrema luminosità", quando diventa abbacinante, significa che siamo arrivati a un punto in cui c'è talmente tanta luce che non si vede più nulla, l'oggetto della visione scompare. La cosa che voglio dire con questo è che il mio tentativo di chiarezza nei confronti di Warburg è nello stesso tempo una condizione di annullamento, o meglio di distanziamento da Warburg stesso. La grande differenza tra gli inediti di Nietzsche e quelli di Warburg, è che gli inediti di Nietzsche portano in ogni frase un pensiero perfettamente costruito, una fecondità intrinseca immediatamente coglibile ed evidente. In Warburg è l'esatto opposto. I suoi testi sono estremamente instabili, intuitivi, incompleti, mai condotti fino alla fine, in una parola "aperti". Nel linguaggio di Warburg c'è una sorta di fragilità, una potenza mai attualizzata che lascia a me in quanto lettore una grandissima libertà.



Una fragilità linguistica che trova il suo punto estremo, forse, negli ultimi anni di vita di Warburg, dove accanto a *Mnemosyne* - che di fatto è una raccolta di immagini - la scrittura sembra non essere più presente.

Il fatto che Warburg abbia smesso di scrivere negli anni che seguono la sua uscita dal sanatorio di Kreuzlingen non è propriamente esatto. L'*Atlante Mnemosyne* in realtà avrebbe dovuto essere accompagnato da due volumi di commento. Il problema qui è un altro. Anni fa negli archivi warburghiani mi sono imbattuto in un manoscritto dal titolo *Grundbegriffe,* ovvero *Concetti fondamentali*. Lei potrà

facilmente immaginare il mio entusiasmo di fronte a un manoscritto di Aby Warburg con un titolo del genere. Mi precipito sul volume, lo apro e per centinaia e centinaia di pagine non trovo altro che una lista infinita di variazioni sul sottotitolo che Warburg voleva dare a *Mnemosyne*. Insomma, un manoscritto di duecento pagine fatto più o meno di una frase ripetuta all'infinito, ora cambiata qui e là, ora ripresa. Un fiume di parole senza soluzione di continuità. Possiamo dire allora che il problema di Warburg negli ultimi anni della sua vita non era una radicale incapacità di scrivere, ma una continua, instabile, logorrea del discorso. L'impossibilità di terminare una frase, di scegliere una variante al posto di un'altra. L'incapacità - così ben individuata da Binswanger, suo medico per anni - di mettere un punto fermo, di non rimandare più a un domani mai raggiunto, di contenere il discorso in uno spazio chiuso. È chiaro che in tutto questo certo c'è un aspetto fondamentalmente psicotico che non appartiene, del resto, soltanto al suo ultimo periodo. La grande differenza tra Warburg e Panofsky, al di là di tutto, è che Warburg a differenza di Panofsky non è mai riuscito a scrivere un libro nel senso più classico del termine.

Ma per ritornare alla questione del mio rapporto con Warburg, direi che per quanto mi riguarda si tratta di un approccio fondamentalmente empatico, assolutamente non mirato alla ricostruzione filologica di una verità. Warburg è per me essenzialmente uno strumento di lavoro, non è un soggetto. Entrare nel dettaglio delle sue lettere, ad esempio, non mi interessa più di tanto. Io non voglio sapere in realtà "chi è" Warburg e molto probabilmente vedo in lui più cose di quante in realtà ce ne siano. La mia decisione di leggere Warburg attraverso Benjamin, del resto, riflette in tutto e per tutto questo aspetto prevalentemente strumentale del mio lavoro su di lui. Da un punto di vista strettamente filologico può essere una scelta assolutamente contestabile. L'uso che io faccio della "rilettura" come gesto interpretativo mi pone del tutto al di là di una ricostruzione di tipo storico del mio oggetto di studio.

Un concetto di "lettura" che potrebbe funzionare perfettamente anche per l'*Atlante* warburghiano. Nello stesso modo in cui lei legge Warburg attraverso Benjamin, compiendo quindi un atto soggettivo di costruzione dell'oggetto attraverso la sua rilettura, Warburg pone chi guarda il suo *Atlante* di fronte a una serie infinita di percorsi interpretativi possibili. In*Mnemosyne*, nel sistema-atlante, il soggetto sembra godere, davanti all'immagine, di un illimitato potere inventivo, il

potere appunto di “ricostruire” l’oggetto che ogni volta si trova a guardare.

La sua riflessione mi fa pensare in effetti a una cosa che potrebbe riassumere tutto il senso del nostro incontro di oggi. Lei afferma che in *Mnemosyne* il soggetto si trova ad assumere una posizione centrale. Ora, il soggetto è colui che raccoglie le immagini. Il soggetto è quindi un lettore. Io stesso nel mio libro ho fatto semplicemente un “atto di lettura” di una tavola di *Mnemosyne* creata da Warburg, che a sua volta ha fatto un “atto di lettura” storica su alcuni oggetti (le argille e i bronzi divinatori a forma di fegato animale che nell’antichità gli aruspici usavano per trarne segni divinatori) che a loro volta sono oggetti di “lettura” (del destino degli uomini). Per parafrasare Benjamin e il suo bellissimo testo *L’autore come produttore*, potemmo dire che con l’*Atlante* ci troviamo quindi di fronte a un “lettore come produttore”. Fare un atlante significa creare dei tagli, fare un’inquadratura, diverse inquadrature, accumularle e montarle. La lettura del reale, attraverso un atlante si trasforma così in un vero e proprio atto inventivo. Allo stesso modo, colui che legge un atlante crea un proprio percorso interpretativo, operando a sua volta delle scelte, delle inquadrature tra le immagini accostate che ogni tavola gli pone di fronte. Ecco, questo tipo di lavoro è esattamente la mia maniera di procedere, la mia personale maniera di strutturare il discorso. Si tratta di una cosa molto pratica, estremamente concreta. Io faccio migliaia di foto, da sempre. Fotografo tutto. Spesso vengo attratto da un particolare insignificante di un quadro, di un’immagine, allora inquadro, faccio un preciso “taglio”, una precisa scelta e scatto. Un’inquadratura, la scelta di inquadrare un particolare al posto di un altro, mi costringe a pormi delle domande, mette in moto un discorso che altrimenti non sarebbe mai emerso in superficie. Dopo aver riflettuto sull’immagine, torno sul posto e faccio un’altra inquadratura per comprendere meglio, per mettere a fuoco la cosa, e così via. In sintesi, ogni inquadratura porta all’assunzione di una posizione filosofica che a sua volta chiama nuove inquadrature.



Una sezione dell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg

Un tipo di lavoro interpretativo che potremmo quindi definire come non-lineare, fatto di scarti, di salti, di una continua ricomposizione dei dati secondo sequenze non-standard. Un percorso, a ben guardare, estremamente simile all'oggetto-*Atlante* in sé, luogo programmatico di rottura e stravolgimento di qualsiasi immediata linearità tra le immagini. Al di là del suo statuto di oggetto, l'atlante può essere considerato allora come una vera e propria forma cognitiva? Possiamo parlare di una "forma-atlante" come radiografia, rappresentazione del pensiero in azione?

L’atlante è senza dubbio una forma cognitiva, anche se per me resta assolutamente un oggetto pratico del tutto slegato da qualsiasi tipo di riflessione filosofica. Io stesso ho sempre l’impressione di pensare molto più con le mie mani che con il mio cervello. Per me ogni tipo di lavoro cognitivo non passa mai per una struttura generale del pensiero, ma sempre per pratiche tecnicamente informate. È per questo che mi interessa così tanto la riflessione di Benjamin sul *medium* tecnico: io sono diventato storico dell’arte solo nel momento in cui ho potuto fotografare quanto vedevo nelle chiese italiane; ho iniziato a parlare di cinema solo nel momento in cui sono stato capace di fare fotogrammi in grande quantità e realizzare delle sequenze. Prima di scrivere un testo non ho mai nessuna opinione, nessuna interpretazione predeterminata. Certo, parto sempre da un’intuizione tematica, ma questa intuizione non porta ancora verso nessuna conclusione. È solo mettendo concretamente le immagini sul tavolo, spostandole, riposizionandole che i loro legami di senso iniziano per me a diventare visibili, reali. Il mio tavolo di lavoro, del resto, non è una normale scrivania. È un bancone da sarto molto lungo, dove possono convivere tranquillamente, uno accanto l’altro, parecchi libri, decine di immagini. Tutto il mio studio, compresa la mia libreria, faceva parte dell’arredo di una vecchia sartoria, uno di quegli *atelier* dove un tempo si tagliavano grandi strisce di tessuto per cucire i vestiti. E in mezzo a questi scaffali di legno, a questo bancone, io mi sento esattamente come un sarto, come qualcuno che taglia e cuce, e poi ancora taglia e di nuovo mette insieme i pezzi. Certo, questo lavoro per me del tutto pratico trova il suo esatto contrappeso teorico in una certa idea di “leggibilità”, la *Lesbarkeit* di cui parla Benjamin. Il gesto concreto di mettere tre immagini in un certo ordine, di spostarne una da sinistra a destra rispetto a un’altra, è di fatto un’operazione di pura e semplice leggibilità. Il mio preciso modo di lavorare, così sperimentale, così pratico, alla fine non è che un metodo di lettura. In sintesi, io non sono altro che un lettore. Un lettore come produttore.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO



Georges Didi-Huberman