

Oltre la natura, l'immagine Riflessioni su una storia naturale dell'immagine

Enza Maria Macaluso

Abstract. *This paper aims to discuss what is the connection between nature and historical-cultural expressive forms. Starting from the paradigmatic example of Nach der Natur, written by Winfried Georg Sebald, it supposes a natural model to understanding the life of images and their development. Connecting the Sebaldian aesthetics with two of the most relevant French-language authors in the contemporary aesthetics of image, Georges Didi-Huberman and Marie-José Mondzain, it argues that there is a relationship of interdependence between human history and natural history. In particular, this study tries to bring out the specific historicity of the image connoted as natural history.*

Riassunto. *Il contributo si propone di discutere quale sia il nesso tra la natura e le forme espressive di carattere storico-culturale. Partendo dall'esempio paradigmatico di Nach der Natur, scritto da Winfried Georg Sebald, il saggio suppone un modello naturale utile per comprendere la vita delle immagini e il loro sviluppo. Collegando l'estetica sebaldiana con due degli autori di lingua francese più importanti dell'estetica contemporanea dell'immagine, Georges Didi-Huberman e Marie-José Mondzain, viene descritta la relazione di interdipendenza tra la storia umana e la storia naturale. In particolare, questo studio ha l'obiettivo di far emergere la storicità specifica dell'immagine connotata come storia naturale*

Keywords. Image, Natural History, W. G. Sebald, G. Didi-Huberman, M. J. Mondzain.

Parole chiave. Immagine, Storia naturale, W. G. Sebald, G. Didi-Huberman, M. J. Mondzain.

Enza Maria Macaluso si laurea con lode presso l'Università degli Studi di Palermo in Scienze Filosofiche e Storiche con una tesi in Estetica dal titolo: *Pensiero che forma, forma che pensa: l'analisi dell'immagine da un punto di vista morfologico*. Attualmente i suoi interessi di studio riguardano tanto le questioni relative all'immagine e ai processi di costruzione dell'immaginario contemporaneo, quanto la tradizione e gli sviluppi della morfologia di impronta goethiana.

EMAIL: enzamacaluso1995@libero.it

La riflessione condensata in queste pagine fa riferimento a una delle forme più comuni dell'esperienza estetica, quella dell'immagine. L'obiettivo è considerare le condizioni di possibilità dell'immagine a partire dal modo in cui essa entra a far parte della nostra visione del mondo, aprendo nell'incontro tra immagine osservata e soggetto osservante uno spazio non predeterminato in cui prende forma la sua stessa visibilità. L'incontro si riverbera nelle forme narrative che secondo varie configurazioni letterarie, pittoriche, e visive di vario genere, hanno declinato in modi sempre diversi, come se si trattasse di un'infinita variazione, l'esemplarità dell'esperienza estetica.

Quello che mi preme mettere in evidenza, è il "modello naturale" di comprensione dei processi di sviluppo dell'immagine e della vita, il quale si rivela in grado di chiarire uno degli aspetti più interessanti del legame di interdipendenza tra storia umana e storia naturale. La storia delle immagini, secondo il modello di una storia naturale, fa parte di una morfogenesi culturale che si esprime nelle diverse manifestazioni umane.

1. *Secondo natura*: una questione elementare

Il problema del ruolo della natura nei processi di creazione umani è uno dei problemi fondamentali per comprendere la relazione esistente tra i cosiddetti oggetti artistici e la realtà. In particolare, il problema dell'imitazione della natura, a partire dalla tradizione filosofica antica, ha evidenziato la connotazione ontologica di tale questione: se con Platone si assiste ad una condanna delle immagini, tacciate di essere copie imperfette di una realtà ontologica dotata di perfezione, con Aristotele si assiste ad una rivalutazione dell'immagine e della funzione dell'imitazione, la quale consentirebbe di entrare dentro i meccanismi di costruzione della realtà. Non solo al comportamento imitativo può essere attribuita una portata conoscitiva, ma farsi un'immagine di qualcosa è quel tipo di operazione che consente di avvicinarsi alla realtà.

Tuttavia, l'espressione *secondo natura*, associata all'indagine sull'esperienza estetica, può esaurirsi nella questione relativa alla funzione imitativa dell'arte? Per rispondere a questa domanda mi riferirò al poema d'esordio dello scrittore tedesco Winfried Georg Sebald (2009) dal titolo *Nach der Natur*, che nella traduzione italiana a cura di Ada Vigliani appare come *Secondo natura*. Una simile traduzione desta non pochi problemi se si pensa alla duplicità semantica della preposizione *nach* nella lingua tedesca e se si focalizza l'attenzione sul duplice valore temporale e modale che può assumere: essa vuol dire sia *secondo*, ammettendo in tal modo una certa imitazione della natura, che *oltre*, riconoscendo un oltrepassamento della natura stessa. In questa duplicità risiede uno spunto di riflessione molto interessante per la definizione delle condizioni di possibilità della poesia e dell'esperienza estetica in generale. Ciò che viene *dopo* o *secondo* la natura, come l'arte o la storia, infatti, mantiene un rapporto naturale di fondo che si realizza nel duplice avvicinamento e allontanamento dalla natura.

Un'analoga duplicità semantica si manifesta, inoltre, nel sottotitolo di *Secondo natura*, *Ein Elementargedicht*, che viene tradotto come *Un poema degli elementi*, sebbene anche la traduzione *Un poema elementare* sia altrettanto ammissibile. La scelta di questi termini non è casuale, poiché esprime l'intenzione dell'autore di denunciare la crisi di una lingua, come il tedesco, che nelle tristi vicende storiche del Novecento si è configurata al contempo come la lingua dei vincitori e dei vinti, perdendo in tal modo la sua primigenia elementarità e capacità di veicolare dei significati: «*Secondo natura* è così un poema che celebra la silenziosa azione distruttiva del fuoco, delle acque e dei ghiacci, ma al contempo è pure un poema primigenio, attraverso il quale l'autore ha cercato di trasmettere un codice linguistico, ricavato dalla natura e dalle sue ancestrali leggi» (Calzoni 2010, 231).

Quella messa in atto da Sebald nei suoi scritti è un'operazione di rimaneggiamento della memoria attraverso il linguaggio e le figure che esso è in grado di evocare.¹ L'intento di scrivere un poema degli elementi che possa anche definirsi *elementare*, infatti, implica il senso di un orizzonte di ricerca ultimo dove poter rintracciare i fondamenti della realtà, al di là della semplice visione della natura. Con *Secondo natura* Sebald inaugura una proposta letteraria che scardina la realtà e le leggi della narrazione sino a trovare gli elementi semplici e a partire da essi riorganizzare il discorso poetico. L'autore, al contempo, si interroga su cosa voglia dire fare poesia oggi e avverte l'esigenza di riattraversare il senso del fare poesia lungo l'intera storia occidentale, la quale è inevitabilmente e *naturalmente* legata al suo ruolo di scrittore e di uomo nel presente.

Nella sesta parte della prima sezione di *Secondo natura*, dedicata al pittore Matthias Grünewald, compare l'unica ricorrenza di *nach der Natur* lungo tutto il poema, a proposito di un quadro, la *Crocifissione* di Basilea, che l'autore avrebbe «dipinto dal vero» (Sebald 2009) intorno al 1505. Stando alla traduzione italiana, la problematicità di *nach der Natur* si esprime nell'azione del dipingere dal vero, laddove nel quadro in questione Grünewald dipinge *secondo natura* la fine del mondo. In tale occorrenza, l'espressione *nach der Natur* si rovescia paradossalmente nel suo opposto e rovescia la realtà stessa in una sorta di realtà post-apocalittica. Il suo utilizzo non si riferisce ad un semplice copiare dal vero, ma apre ad un significato ulteriore che procede *dopo* la natura e *oltre* la scena rappresentata. Il ruolo della poesia e dell'arte figurativa si distacca in tal modo dalla natura e va in altra direzione, verso qualcosa di sconosciuto. L'artista è colui che prende congedo dalla natura e che sente l'esigenza di costruire un ordine proprio di comprensione della realtà. Pertanto, dopo la natura si presenta l'uomo con la sua azione creatrice.

In riferimento alla struttura di *Secondo natura*, il fatto che le tre sezioni del poema si articolino nella successione di una dedicata ad un pittore, Grünewald, una dedicata ad un naturalista, Georg Wilhelm Steller, ed una autobiografica dedicata al Sebald *uomo*, mostra esattamente questo spostamento di attenzione dalla natura e dalla semplice imitazione di essa alla dimensione umana, dove si situa il germe della creatività. L'uomo costituisce una dimensione ulteriore rispetto alla natura, sebbene faccia parte di essa: egli si situa a cavallo tra il mondo della natura ed il mondo della cultura. Il tema della cesura e della posizione particolare dell'uomo nel mondo si esplica dunque nella natura culturale dell'uomo. In riferimento all'isolamento dell'essere umano e al suo inserimento nel mondo culturale e storico è possibile concludere che *dopo*, e al tempo stesso *secondo*, la natura vi è la cultura e la storia. Per quel che riguarda le arti e la responsabilità dell'artista, invece, occorrerà rendersi conto che l'unica cosa che è possibile rappresentare per l'uomo *secondo natura* è il fatto di trovarsi *oltre* la natura.

Un altro interessante elemento testuale si colloca all'inizio della terza sezione del poema, dove i bellissimi versi di Sebald recitano:

Difficili da scoprire sono invero,
custoditi fra lamine di scisto,
i preistorici vertebrati
con le ali. Se vedo tuttavia,
davanti a me in un'immagine, la nervatura
della vita trascorsa, penso sempre
che questo abbia a che fare
con la verità. D'altra parte il cervello
lavora inesausto su tracce,
ancorché labili, di auto-organizzazione,

¹ Per una panoramica completa sui temi che attraversano la scrittura di Sebald si veda Jacobs (2015).

e talvolta ne risulta
 un ordine, a tratti bello
 e rassicurante, ma anche più crudele
 del tempo passato, il tempo dell'ignoranza. (Sebald 2009, 77)

Questi versi introducono una sezione autobiografica in cui l'autore parla di sé, della propria storia, e della storia della propria famiglia. A questi versi, infatti, fa seguito la descrizione di una foto di famiglia che ritrae i nonni nel giorno delle loro nozze, evento a cui l'autore fa risalire la propria diretta discendenza. Ancora una volta Sebald utilizza una tecnica narrativa votata allo straniamento del lettore collegando tra loro le tracce di un passato lontano e difficile da scoprire con il suo presente. Il punto di partenza di questa operazione è proprio un'immagine che sembra configurarsi come vivente e aprire ad indici di storicità che a primo acchito risultano difficili da comprendere. Le condizioni di visibilità di un fenomeno estetico inteso come reperto, come traccia della vita passata, indirizzano il lettore verso una lettura stratigrafica del rapporto tra il soggetto narrante e la natura. La cosa interessante è che quelle stesse nervature della vita passata che ci precede, e che in particolar modo precede il narratore, nel momento in cui vengono poste in immagine mostrano un rapporto impenetrabile con la verità. Infatti, è proprio a partire da una percezione, da uno sguardo rivolto al fenomeno dell'immagine, che può attivarsi un processo di conoscenza e di auto-conoscenza.

L'immagine vale come una sorta di «storia naturale del presente» (Tedesco 2019, IV) a partire dalla quale è possibile ricostruire un certo ordine del vivente e dei processi di sviluppo che in senso tecnico-artistico hanno condotto l'immagine dalla lastra litografica preistorica al mezzo fotografico. L'immagine è il «precipitato visuale» (Calzoni 2010, 225), una sorta di contenuto sedimentato che prende vita nella forma attuale dell'immagine di cui facciamo esperienza. Profilandosi in immagine, dunque, la storia umana acquisisce la propria configurazione nella storia naturale: in ciascuna immagine del presente emerge infatti un rapporto di «reciprocità fra istantaneità e densità materica» che vale come «indice storico dell'immagine, e al tempo stesso come correttivo (come obiezione), alla pura e semplice riconduzione dell'immagine, e dell'umano, a configurazione storica» (Tedesco 2019, IV).

2. Storia naturale e vita creaturale dell'immagine

La poetica della storia naturale di Sebald si fonda su una particolare tessitura estetica e su una tecnica letteraria che riconosce nella materialità degli artefatti umani qualcosa che pulsa al ritmo della storia naturale (Santner 2006). Tra storia e natura sussiste infatti un legame di interdipendenza e di continuità per il quale *dopo* la natura si collocano la storia e la cultura.

L'uomo, per la sua particolare posizione, si definisce come un essere storico e naturale al tempo stesso. Egli vive una temporalità storico-naturale che riguarda l'essere umano nel cosiddetto mondo della cultura. Tale specifica temporalità può essere intesa come «uno stato cronico di agitazione e disorientamento, un perpetuo stato di emergenza/eccezione» (Santner 2006, 21) che assume la prospettiva dell'Angelo della Storia di Walter Benjamin (1962). Lo straniamento temporale vissuto dall'uomo è di natura anamnastico-prolettica, cioè procede attraverso un duplice sguardo rivolto verso il passato e verso il futuro che gli permette di riconoscere che «sul volto della natura sta scritta la parola *storia* nei caratteri della caducità» (Benjamin 1999, 240). Con queste parole Benjamin intende una *Naturgeschichte* che non si esprime semplicemente nel senso di una natura che ha una storia; la storia naturale, infatti, si articola per mezzo dell'idea secondo cui gli artefatti della storia umana tendono ad assumere l'aspetto di un essere naturale nel punto in cui cominciano a perdere il loro posto di oggetto per assumere una forma di vita che

in quanto tale muta nel tempo. L'osservatore attento del reale è colui che è in grado di riconoscere nelle immagini del presente un loro specifico percorso *naturgeschichtlich*.

Dalla breve introduzione all'opera di Sebald finora presentata emerge una concezione dell'immagine - poetica, ma anche visiva e fotografica in particolar modo (l'autore è infatti solito inserire nei suoi scritti delle fotografie da lui stesso scattate e generalmente di bassa risoluzione) - che trova una propria convergenza nell'idea benjaminiana di *Denkbild*, ovvero in un'immagine pensata condensata in un preciso *Jetzt* in cui prende forma e che Benjamin definisce come il luogo di cristallizzazione del tempo nel linguaggio (Calzoni 2016).²

L'indice storico delle immagini dice, infatti, non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità solo in un'epoca determinata. E precisamente questo giungere a leggibilità è un determinato punto critico del loro intimo movimento. Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone. (Benjamin 2000, 517-518)

L'immagine nel suo *hic et nunc* permette di (rac)cogliere quel movimento del pensiero e lo sviluppo della forma che l'hanno condotta alla sua visibilità. Nell'immagine si situano infatti una serie di tensioni fondamentali, prima tra queste quella tra natura e storia, che si risolvono progressivamente per mezzo di «esperimenti privi di costrutto» da parte della natura, poiché «sperimentare fino al limite postremo,/ è l'unico suo scopo, germinare/perpetuarsi e riprodursi,/ anche in noi e attraverso di noi, e mediante/ i congegni nati dalle nostre menti» (Sebald 2009, 30).

Le immagini devono dunque essere intese secondo il modello di una storia naturale in riferimento al quale è possibile interpretarle come «vie creaturali» o come «progetti di esistenza» (Celan 1993, 19). La condizione creaturale delle immagini, tuttavia, non si riferisce ad una sottomissione ad un creatore, bensì alla dimensione del possibile in cui una certa *agency* delle immagini fa sì che possano essere viste e assumere una forma e un significato.

3. La lingua del fuoco e l'immagine bruciante

La dimensione sperimentale dell'opera letteraria di Sebald soggiace ad una logica della catastrofe che vede il suo compimento nelle dinamiche storiche del secolo breve e in particolar modo negli eventi della Shoah. Dinanzi alla necessità di fare i conti con le macerie del passato s'innalza il richiamo a non dimenticare e per l'intellettuale e l'artista contemporaneo si prospetta la possibilità di estetizzare la catastrofe attraverso l'utilizzo di parole e immagini nella convinzione che in tal modo sia possibile «sviluppare una prassi intermediale di conoscenza del passato, dell'esistente e della natura» (Calzoni 2010, 257).

Quella attraverso cui si muove l'opera letteraria sebaldiana è una forma espressiva ibrida fra parola e immagine, una «lingua del fuoco» (Calzoni 2010, 229) che incarna l'idioma della catastrofe. Si tratta di una modalità di espressione bruciante e cangiante che segue una temporalità spiraliforme volta a ripercorre i frammenti di una memoria tutta da ricostruire. Se «scrivere poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie» (Adorno 1972, 22), occorre che le opere d'arte incarnino una nuova strategia di comunicazione. In esse, come sottolinea Sebald, il peso della catastrofe e di ciò che si è perduto anticipa «a guisa di esperimento il punto in cui noi, da quella che per tanto tempo abbiamo creduto la nostra storia di soggetti autonomi, ricadiamo nella storia della natura» (Sebald 2004, 71).

² Per un approfondimento sulle fotografie e sulle opere d'arte che ricorrono nelle opere di Sebald è possibile consultare il sito <www.wgsebald.de> alle voci «Bilder» o «Kunst».

La sfida per il presente e la responsabilità etica dell'artista e del letterato scaturiscono da un incontro tra tempi anacronistici, dove il presente si impegna a guardare un'immagine del passato rievocando il punto in cui essa ancora *brucia*. Alla metafora del fuoco si ispira anche un grande studioso, storico dell'arte e filosofo francese: Georges Didi-Huberman (2009). Egli riconosce nell'immagine bruciante la sua essenziale vivificazione: «L'immagine brucia: s'infiama, di rimando ci consuma. In che *sensi* – evidentemente al plurale – bisogna intenderlo?» (Didi-Huberman 2009, 242). Notiamo in queste parole di Didi-Huberman un'apertura del concetto di immagine e una sua teorica problematizzazione: l'immagine non è semplicemente ciò che vediamo, ma ciò che si manifesta nell'atto del bruciare.

La performatività dell'immagine deve essere intesa alla luce del luogo in cui poterne sperimentare la leggibilità, in cui ogni atto del guardare è un atto di lettura che inquadra l'immagine in una cornice di riferimento in modo che essa possa diventare significativa per il presente. Inoltre, secondo le parole dell'autore, assumere la natura bruciante dell'immagine implica, di rimando, un riferimento al soggetto che la sta prendendo in considerazione. Ciò vuol dire che bisogna escludere una storia delle immagini standardizzata, i cui esemplari assumono un significato stabilito una volta per tutte, e riconoscere la storicità propria dell'immagine connotata come storia naturale. Ma che genere di conoscenza possiamo ricavare da questo tipo di esperienza estetica? Un'immagine bruciante, infatti, non può rinviare ad un senso determinato, ma quest'ultimo deve essere visto di volta in volta, o meglio intravisto, tra le fiamme.

A questo punto, dinnanzi ad una domanda che persiste e continua a bruciare, Didi-Huberman introduce la cosiddetta parabola della falena. L'immagine viene paragonata ad una falena per la sua natura mutevole e per il fatto che essa non cessa di passare. Fermarsi a guardare una farfalla diventa il simbolo di quella pazienza dello sguardo che continua ad osservare senza mai comprendere del tutto l'immagine che cattura la sua attenzione. È lo sguardo di chi sa riconoscere nella forma cangiante dell'immagine una potenza di verità, di chi si domanda «se l'accidente non manifesti la verità con altrettanta precisione – visto che ai suoi occhi non c'è l'uno senza l'altra – della sostanza stessa» (Didi-Huberman 2009, 245).

L'immagine è ciò che vediamo soltanto in maniera discontinua perché è in costante movimento, proprio come la farfalla che una volta divenuta tale comincia a battere le ali, per poi allontanarsi e scomparire. Cerchiamo allora di seguirla con lo sguardo e ci mettiamo noi stessi in movimento. Vogliamo acchiapparla, angosciati dalla paura di perderla, e nella convinzione che una volta che sarà tra le nostre mani potremo vederla perfettamente. Tuttavia, non possiamo fissare un'immagine allo stesso modo in cui possiamo spillare e custodire in una teca di vetro una farfalla dopo averla acchiappata con un retino poiché i percorsi dell'immagine non possono seguire le mire di un collezionista. Ciò che l'immagine desidera è la fiamma: «È verso la fiamma che va e viene, che si avvicina, che si allontana, che si avvicina ancora un po'. Presto, di colpo, s'infiama. Emozione profonda. Sul tavolo c'è un piccolissimo fiocco di cenere» (Didi-Huberman 2009, 247). Soltanto uno sguardo attento e paziente riconoscerà le ceneri dell'immagine-farfalla e individuerà in esse il motivo di uno sviluppo ulteriore.

Seguendo la metafora proposta da Didi-Huberman, emerge l'impossibilità di parlare di immagini senza fare riferimento alla temporalità storica dei processi dell'immagine e alla memoria.

Ci troviamo dunque molto spesso alle prese con un immenso e rizomatico archivio d'immagini eterogenee difficili da padroneggiare, da organizzare e da capire, proprio perché il suo labirinto è fatto di intervalli e di lacune tanto quanto di cose osservabili. Tentare un'archeologia significa sempre rischiare di mettere gli uni accanto agli altri pezzi di cose sopravvissute, necessariamente

te eterogenee o anacronistiche perché provenienti da luoghi separati e da tempi disgiunti dalle lacune. (Didi-Huberman 2009, 249)

Lo sforzo della ricostruzione è costantemente in atto. Di fronte allo sguardo, ogni volta, l'immagine si colloca tra il "troppo" delle immagini che proliferano ed il "niente" di ciò che di esse si è perduto. L'intento ricostruttivo ci spinge a muoverci all'interno del mondo storico-naturale osservando gli elementi che lo costituiscono e prendendo in considerazione configurazioni temporali più complesse che indicano una memoria *nella* storia, ovvero una memoria che non semplicemente riproduce e ripropone il passato, ma prende forma nel presente. Questo presuppone che si guardi l'immagine nella sua espressione vitale e nella sua necessità di bruciare. Guardare l'immagine, come guardare il fuoco che brucia o la danza della falena, significa saper guardare e riconoscere «il punto in cui la sua eventuale bellezza serba il posto ad un "segno segreto", a una crisi irrisolta, a un sintomo» (Didi-Huberman 2009, 253).

4. Il tempo dell'immagine: immagini sopravvissute e immagini da vedere

Pensare una storia fatta di immagini vuol dire pensare una storia di asincronie, di deviazioni, di narrazioni interrotte e riprese in un ordine aperto di significazione. Si tratta di immagini da rivedere, che narrano *una* storia perché aprono *uno* sguardo sul mondo e sul farsi storico di una cultura. Didi-Huberman afferma a tal proposito che «il tempo dell'immagine non è il tempo della storia in generale» (Didi-Huberman 2006, 40); è una temporalità che non corrisponde al tempo lineare ed omogeneo di una storia ripercorribile a ritroso, poiché deve interagire con il tempo della memoria delle immagini vissute.

L'immagine, in quanto elemento storico-naturale, è il luogo in cui si realizza il confronto vitale con il passato. Quest'ultimo non può essere ricostruito attraverso i modelli epistemici della storia tradizionalmente intesa, bensì necessita di una costante e rinnovata implicazione da parte del soggetto osservante nella relazione con l'immagine nella quale l'essere affetti ci determina in quanto soggetti: «Dobbiamo dunque *implicarci in* per avere una possibilità – dando forma alla nostra esperienza, riformulando il nostro linguaggio – di *esplicarci con*» (Didi-Huberman 2009, 258) (immagini, parole, artefatti). Siamo davanti all'immagine e davanti al tempo (Didi-Huberman 1990, 2000a) in una posizione nella quale occorre riformulare le modalità di vivere il visibile, se non vogliamo correre il rischio di ritrovarci nella situazione estrema di «conoscere senza vedere o di vedere senza conoscere» (Didi-Huberman 1990, 172). Occorre aprire l'immagine, aprirne il tempo e la storia, e assumere un concetto caleidoscopico di immagine in grado di restituircene il movimento, la dispersione e l'effettiva visibilità.

Il nuovo punto di partenza è quello di un'immagine lacerata, spezzata e residuale che vive una sorta di sfasatura temporale tra attesa e compimento dell'attesa nell'esperienza estetica. Questo spostamento in differita di diversi piani temporali e simbolici che concorrono alla realizzazione dell'evento dell'immagine è ciò che costituisce, secondo Didi-Huberman, la possibilità per lo spettatore di vedere altrimenti e di cogliere nell'immagine presente l'impronta della sopravvivenza delle forme indistruttibili del tempo. Si tratta di sperimentare su se stessi uno spostamento del punto di vista, «di spostare la propria posizione di soggetto per potersi dare i mezzi per spostare la definizione dell'oggetto» (Didi-Huberman 2006, 44). Nel considerare la necessità di questa operazione, l'autore intende fornire un'interpretazione dell'idea warburghiana di *Nachleben der Antike*. Tutta la storia della cultura secondo Aby Warburg si riferisce al concetto fondamentale della sopravvivenza di forme e modelli iconici appartenenti al passato. Il modello del *Nachleben* non semplicemente rintraccia una storia di sparizioni, ma ricerca al fondo di esse l'elemento fecondo di una possibile rinascita. Pensare la storia delle immagini e della cultura occidentale se-

condo questa visione plastica significa aprire il proprio sguardo ai processi di trasformazione di cui essa si compone, estetizzare la storia riconoscendo nella complessità della dimensione temporale le tracce di un modello naturale di comprensione e di sviluppo.

5. Dove sono le immagini? I luoghi dell'*image zonarde*

Un discorso teorico sull'immagine non può mirare a un'analisi esaustiva e ad una definizione ultima del suo oggetto di indagine, piuttosto deve cercare di penetrare e comprendere la vita inquieta delle immagini e orientare, a partire dal riconoscimento di tale inquietudine, il proprio approccio al visibile. Didi-Huberman (2000b) individua nella materia stessa di cui si compongono le immagini il fondo della loro inquietudine essenziale. La materia possiede, infatti, i caratteri della plasticità e della duttilità che la rendono capace di *prendere una forma* da assumere *qui ed ora*. Ma in un altro senso, sia pur inseparabile dal primo, l'inquietudine dell'immagine significa instabilità. Tale instabilità deriva dal fatto che l'immagine non riposa in se stessa, ma è attivamente implicata nella trama di relazioni che la riguardano, in particolare quella con il suo autore e quella con lo spettatore che la sta osservando.

Dopo aver affrontato la specificità temporale della storia delle immagini, ci occuperemo dei luoghi dell'immagine. L'opera della filosofa francese Marie-Josè Mondzain costituisce a tal fine uno dei riferimenti principali, in grado di far luce sullo statuto dell'immagine e sugli aspetti artistici, filosofici, etici e politici del fenomeno dell'immagine.

Mondzain (2019b) osserva che la vita dell'immagine è la storia di una relazione e di un *commercio di sguardi*. In tale commercio si situa la natura ambivalente e indeterminata dell'immagine e l'apertura di un'esperienza di senso possibile, sempre in procinto di realizzarsi. Le immagini non sono oggetti che precedono il nostro sguardo, piuttosto sono «il luogo in cui i segni possono circolare tra di noi senza interruzioni» (Mondzain 2010, 311). In tal senso, l'immagine non è un segno tra gli altri e non può essere compresa secondo la categoria della rappresentazione, ma solamente in riferimento alla sua capacità vivente di incarnarsi e divenire immagine. L'incarnazione di cui parla la filosofa francese, ispirandosi all'incarnazione divina di Cristo, è «l'evento che consente di far diventare carne [*donner chair*]» (Mondzain 2017, 31) e di donare l'incarnato ad una visibilità che assume in tal modo la sua corporeità. L'immagine incarnata nel suo corpo visibile entra dunque in relazione con l'osservatore e può mostrare se stessa, poiché «in quanto immagine, di per sé, non mostra niente. Se mostra intenzionalmente qualcosa, allora comunica e non manifesta più la sua natura di immagine, ovvero l'attesa dello sguardo» (Mondzain 2017, 37).

L'immagine ha bisogno di essere inserita in un "mondo della vita" costituito dal complesso delle condizioni estetiche della sua visibilità, del quale fanno parte le tre istanze indissociabili del visibile, dell'invisibile e dello sguardo che mette in relazione. Le condizioni di possibilità dell'immagine sono quelle che all'interno dell'esperienza estetica lasciano spazio anche a ciò che non si vede, come la memoria culturale e i simboli del passato, e che preannunciano ulteriori sviluppi futuri. Tutto questo si realizza entro uno spazio di relazione e di duplice libertà: libertà dello sguardo e libertà del senso.

Purtroppo la produzione di immagini nel mondo contemporaneo spesso non considera adeguatamente questi aspetti fondamentali del fenomeno dell'immagine. La cosiddetta società dello spettacolo (Debord 2017), nel produrre immagini come si produrrebbe qualsiasi altro oggetto industriale al fine della commercializzazione, costruisce delle immagini che non possono più riferirsi a quella originaria dimensione di libertà e di reciproco scambio di cui si è parlato. Ciò genera il rischio che, nel mondo contemporaneo, le minacce più consistenti alla libertà provengano proprio dalle industrie dell'informazione e della comunicazione attraverso le immagini. In questo modo è possibile interpretare le dinamiche che determinano l'abuso di immagini, la loro commercializzazione e il loro uso violento.

È interessante notare come per Mondzain, alla luce dei suoi studi sull'immagine e in particolar modo delle più recenti riflessioni sugli usi violenti dell'immagine nei più evoluti contesti mediali, emerga la necessità di ritornare a pensare la nozione stessa di immagine. È quello che accade nella più recente edizione di *Le commerce des regards*, accompagnata da un'interessante postfazione inedita della stessa autrice.³ In queste pagine molto dense la filosofa introduce il concetto di *zona* dell'immagine e, attraverso l'utilizzo di «una sorta di neologismo» (Mondzain 2019b, 321), definisce l'immagine stessa come la *zonarde*. Nella proposta di Mondzain il termine *zonarde* – che nella lingua francese sta ad indicare l'abitante della periferia e connota in senso negativo colui che vive ai margini della società – acquisisce in relazione all'immagine un significato nuovo riferito al carattere nascosto, non visibile, di quelle «operazioni interstiziali e clandestine» al cuore della visibilità stessa. L'immagine si connota pertanto come un «affare di zona» (Mondzain 2014) ed esige un ripensamento teorico alla luce di un nuovo lessico specifico.

Fare immagini significa dare forma al passato, costruire gli scarti con la realtà presente, ma soprattutto aprire la zona di indeterminazione che dà a tutti senza distinzione la forza di trasformare il mondo. Partendo da questa ipotesi, piuttosto che di "immagine", preferisco parlare di operazioni immaginative e di gesti immaginanti. (Mondzain 2019b, 320, trad. mia)

Dalle parole appena citate emerge la natura performativa dell'immagine e la sua forza trasformatrice. La vita dell'immagine si riferisce anzitutto alla capacità di dare una forma al passato e di ricapitolare in una forma visibile attuale un'intera storia di simboli e immagini trascorse. Per tale motivo, l'autrice preferisce affrontare la questione dell'immagine sostituendo, da un punto di vista teorico e concettuale, il termine *immagine* con quelli di *operazioni* e *gesti immaginanti*, nella cui incondizionatezza e indeterminazione si esprime un certo grado di libertà.

Secondo la natura aperta e sempre in atto del farsi dell'immagine, per poter vedere le immagini non è sufficiente avere degli occhi, ma è necessario che ciò che viene mostrato tratti lo spettatore in quanto soggetto capace di disporre liberamente dei propri pensieri e affetti e di interagire con ciò che gli viene mostrato. Questo incontro avviene entro uno spazio particolare, uno spazio di emancipazione nel quale non valgono le leggi del mercato, che Mondzain definisce *zona* dell'immagine.

Nel tentativo di individuare quale sia il luogo di appartenenza delle immagini, l'autrice si riferisce a ciò che Pasolini mette in scena nello straordinario cortometraggio del 1968, inserito in *Capriccio all'italiana* e intitolato *Che cosa sono le nuvole*. Le immagini sono le nuvole, visibili da un luogo di elisione dei corpi nel preciso momento in cui questi corpi rivolgono il loro sguardo al cielo. Nel racconto pasoliniano, Totò e Nino, i due personaggi principali, dopo essere stati le marionette shakespeariane di Otello e Iago, finiscono per essere gettati in una discarica in mezzo ad altri rifiuti. Da questa nuova posizione, il fuoricampo incommensurabile del cielo si mostra loro come il luogo in cui forme indeterminate passano fugaci ed eteree alla loro vista. Quello proposto da Pasolini è un esercizio di infinita elisione prospettica del fuoricampo: nel fuoricampo del teatro il cinema definisce una zona che diventa a sua volta il fuoricampo del film, il quale riconduce, a sua volta, lo spettatore al proprio fuoricampo. In questo modo si crea uno spostamento senza fine, quello che il processo dell'immagine mette in campo *ad infinitum*. La "zona" in *Che cosa sono le nuvole* è quell'immagine sullo schermo che arriva fugacemente ad annodare in un'esplosione di gioia (Totò si stupisce dinanzi alla «meravigliosa straziante bellezza del creato») lo spazio del rifiuto a quello della promessa.

³ La prima versione dell'opera, edita da Seuil, risale al 2003. Per la postfazione inedita ci riferiamo all'edizione francese del 2019.

Mondzain definisce la zona come «il fuoricampo del visibile immanente al visibile stesso» (Mondzain 2019b, 321). Questo è il luogo in cui ogni gesto immaginante deve mirare a fare schiudere la zona in cui si colloca attraverso una costellazione di forme e significati possibili. Tale operazione riguarda ogni mezzo espressivo: la pittura, la musica, la poesia, la danza e allo stesso modo la fotografia, il cinema, la pubblicità e tutti i nuovi mezzi di comunicazione, poiché, come sottolinea l'autrice, «tutti i giochi sono possibili all'interno della zona» (Mondzain 2019b, 325). I concetti di *zona* e di *image zonarde* conducono una riflessione sulle immagini che mette in evidenza la loro vitalità ed il carattere imprevedibile delle operazioni immaginanti. Pertanto, considerare tali operazioni come pratiche aperte e rielaborative di un unico processo in cui l'immagine vive e si trasforma, agisce e ci fa agire, è l'unico modo per rendere giustizia alla vita dell'immagine.

Secondo questa concezione, anche le diverse culture si configurano come «zone dove costellazioni immaginarie si dispiegano in uno spazio osmotico» (Mondzain 2019a, 62). Ciò vuol dire che la cultura è *natura altrimenti*; una natura in altro modo che per questo motivo necessita di artificio e di dispositivo per stabilizzare la propria nicchia, la quale si configura più precisamente come nicchia bio-culturale. Riconoscere questo modello di sviluppo è per Mondzain anche il punto di partenza necessario per superare lo scontro tra culture differenti, basato su un atteggiamento che favorisce la contrapposizione senza tenere conto dell'irriducibile fecondità della diversità e dello scarto. Alla miseria profonda dell'immaginario collettivo proposto dal capitalismo della cultura, una simile riflessione sullo statuto dell'immagine contemporanea contrappone la possibilità di una emancipazione dei gesti immaginanti. Pertanto, qualsiasi discorso teorico sullo statuto dell'immagine implica inevitabilmente anche un'etica e una politica delle immagini.

6. Il modello della natura per una storia naturale dell'immagine

Le condizioni di esistenza dell'immagine cui ho fatto riferimento nella stesura di questo saggio, in dialogo soprattutto con due degli autori di lingua francese più rilevanti nel dibattito contemporaneo sull'immagine, richiamano l'attenzione sul ruolo svolto dalla natura nel complesso dell'esperienza estetica. Come è stato messo in evidenza, il fenomeno dell'immagine si sviluppa su un fondamentale procedimento di straniamento temporale che determina una costruzione della cultura e dell'identità, sia individuale che collettiva, basata sul confronto tra temporalità reversibili che interagiscono tra loro *in differita* elaborando il complesso della memoria culturale di un popolo.

La necessità di pensare la storia culturale *in altro modo*, superando ogni periodizzazione e l'utilizzo di categorie fisse di interpretazione, risponde all'esigenza di «pensare dentro le cose e non in loro presenza» (Breibach & Vercellone 2012, 107), assumendo uno sguardo capace di attraversare i fenomeni simile a quello descritto da Sebald nella terza sezione di *Secondo natura* dinanzi ad un'immagine che costituisce nell'esperienza un abisso e al tempo stesso l'occasione di rinvenire un preciso ordine esistenziale. Il panorama di immagini appare poco uniforme, tuttavia mostra le tracce di uno sviluppo storico-culturale che riguarda l'impiego delle immagini come dispositivi di una prassi estetica attraverso cui la dimensione storica prende forma. Ma la storia umana altro non è che una vicenda particolare entro l'orizzonte della storia naturale, che segue certamente un proprio percorso senza tuttavia distaccarsi del tutto dalla natura. In questo duplice allontanamento e avvicinamento dalla natura si dispiega l'urgenza di chiamare in discussione una prospettiva ulteriore, quella di un'ecologia dell'immagine che consideri il complesso delle relazioni a cui ogni esperienza con le immagini deve far riferimento.

Come fa notare Federico Vercellone in uno scritto dedicato al tentativo di delineare quale sia il futuro delle immagini, «è la consistenza ontologica dell'immagine ad essere andata incontro ad una trasformazione radicale, così che l'immagine ha sempre meno l'aspetto di

un *revenant* e sempre più quello di un elemento di prefigurazione e configurazione di mondi possibili» (Vercellone 2017, 119). Ciò vuol dire che lo statuto dell'immagine contemporanea deve riferirsi principalmente al suo carattere performativo, e che in una data immagine del presente non deve essere vista la sua configurazione ultima, bensì l'annuncio di ulteriori possibilità di sviluppo *nel* tempo per mezzo di immagini, forme e significati nuovi.

Mondzain utilizza una metafora molto interessante per descrivere la vita delle immagini: la metafora della sassifraga. Il modello della vita delle piante viene scelto e utilizzato per comprendere il modo in cui le operazioni immaginanti irrompono e trasformano con la loro azione la dimensione culturale. L'ispirazione botanica della metafora è espressione di una solidarietà e di un legame originario tra le forme viventi e di uno sviluppo che resiste a tutto ciò che si oppone alla vita. Il discorso sulle immagini incontra pertanto nella riflessione di Mondzain l'esempio di una piccola pianta con dei piccolissimi fiori che cresce abitualmente sulla pietra e si diffonde a macchia grazie alla sua capacità di "spaccasassi". La presenza della sassifraga irrompe in un ordine dato e ne modifica nel profondo la configurazione con la sua azione fratturante che colpisce perché possiede al tempo stesso «l'umiltà dell'erba e la forza degli alberi» (Mondzain 2019a, 12). Dello stesso tipo sono i gesti immaginanti, i quali impongono la loro spinta vitale e rompono con l'ordine della necessità e della ripetizione. Il modello sassifraga applicato alla vita dell'immagine consente di descrivere non solo il potere delle immagini, ma anche il loro sviluppo: in quanto forme vive capaci di far circolare nuovi significati e assumere nuove configurazioni, le immagini accolgono e incarnano la prospettiva di una storia naturale.

Bibliografia

- Adorno, Th.W. (1972). *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (1962). *Angelus novus. Tesi di filosofia della storia*. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (1999). *Il dramma barocco tedesco*. Milano: Einaudi.
- Benjamin, W. (2000). *I «passages» di Parigi*. Torino: Einaudi.
- Breidbach, O. & Vercellone, F. (2012). *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*. Milano: Mondadori.
- Calzoni, R. (2010). La lingua del fuoco di W. G. Sebald. *Nuova Corrente*, 147, 225-257.
- Calzoni, R. (2016). Gli atlanti fotografici della memoria di Aby Warburg, Richter e W.G. Sebald. In M. Piazza & S. Guindani (a cura di), *Effetti di verità: documenti e immagini tra storia e finzione* (49-66). Roma: RomaTrE-Press.
- Celan, P. (1993). *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*. Torino: Einaudi.
- Debord, G. (2017). *La società dello spettacolo*. Milano: Baldini e Castoldi.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*. Paris: Les édition de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2000a). *Devant le Temps*. Paris: Les édition de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2000b). La matière inquiète (plasticité, viscosité, étrangeté). *Lignes*, 2000/1, 206-223.
- Didi-Huberman, G. (2006). *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Didi-Huberman, G. (2009). L'immagine brucia. In A. Pinotti & A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Didi-Huberman, G. (2011). *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jacobs, C. (2015). *Sebald's vision*. New York: Columbia University Press.
- Mondzain, M.J. (2010). What does seeing an image mean?. *Journal of Visual Culture*, 9, 307-315.
- Mondzain, M.J. (2014). *L'image, une affaire de zone*. Noisy-Le-Sec: Editions D-Fiction.
- Mondzain, M.J. (2017). *L'immagine che uccide. La violenza come spettacolo dalle torri gemelle all'Isis*. Bologna: Edizioni Dehoniane.
- Mondzain, M.J. (2019a). *Confiscation des mots, des images et du temps. Pour une autre radicalité*. Paris: Les Liens qui Libèrent.
- Mondzain, M.J. (2019b). *Le commerce des regards*. Paris: Point.
- Santner, E.L. (2006). *On creaturely life: Rilke, Benjamin, Sebald*. Chicago: The University Chicago Press.
- Sebald, W.G. (2004). *Storia naturale della distruzione*. Milano: Adelphi.
- Sebald, W.G. (2009). *Secondo natura. Un poema degli elementi*. Milano: Adelphi.
- Tedesco, S. (2019). *Fuoco Pallido. W.G. Sebald: l'arte della trasformazione*. Milano: Meltemi.
- Vercellone, F. (2017). *Il futuro dell'immagine*. Bologna: il Mulino.