

«Non troppo di noi andrà perduto». Le immagini come luogo di esperienza

di
Chiara Boldorini

1. Atrofia dell'esperienza; 2. Le immagini quali tracce costitutive dell'uomo simbolico; 2.1. Luoghi di esperienza; 2.2. Figure dell'infanzia; 3. Riaccedere all'esperienza attraverso le immagini

La pietà dello storico ha il potere di riconferire timbro alle voci inudibili, se non sdegnia la fatica di ricostruire la naturale unità fra parola e immagine.

(A. Warburg, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*)

1. *Atrofia dell'esperienza*

«Il caratteristico ritmo “impaziente” della vita moderna spiega non soltanto il desiderio di un rapido cambiamento qualitativo dei suoi contenuti, ma anche l'intensità del fascino formale del confine»¹. La descrizione della modernità come epoca “nervosa” proposta da Georg Simmel consente di comprendere non solo la persistenza del fenomeno da cui prende il titolo il suo lavoro, ossia la moda, in cui «ciò che conta è solo il cambiamento»², ma anche la constatazione della difficoltà, per il quotidiano, di diventare oggetto di esperienza.

Walter Benjamin fu tra i primi intellettuali del Novecento a sottolineare il preoccupante impoverimento dell'esperienza, da lui attribuito all'incapacità di narrare gli eventi della Prima Guerra Mondiale. L'atrofia così determinata aveva causato una forma di estraneità nei confronti del passato, implicando la difficoltà di costruire il futuro: «una situazione in cui, nel presente, non “mormorano” più le corrispondenze di una vita anteriore alla propria»³.

In *Infanzia e storia*, Giorgio Agamben osserva in proposito che «l'incapacità di fare e trasmettere esperienze è, forse, uno dei pochi dati certi di cui l'uomo contemporaneo disponga su se stesso»⁴, la cui causa è da rintracciare nell'impossibilità metafisica che gli eventi vissuti dagli individui nelle grandi metropoli possano tradursi in esperienza, aspetto che rende insopportabile la stessa esistenza quotidiana.

«Solo adesso mi accorgo di quanto sia difficile racchiudere in una forma compatta quel fluire, che è il senso vero di ogni esistenza»⁵. Le parole del barone Friedrich Michael von R. introducono il racconto di «una notte fantastica» in cui gli eventi che si sono succeduti hanno configurato un'esperienza che ha modificato indelebilmente la vita del protagonista. L'esperienza di cui Benjamin e Agamben constatavano la crisi è una realtà complessa: Stefan Zweig usa la parola *Erlebnis* per descrivere quanto vissuto dal suo personaggio, termine che, impiegato dalla metà dell'Ottocento, indica un'esperienza incomunicabile nel contenuto e descrivibile solo suscitando emozioni in grado di risvegliare il ricordo di simili. Accanto a questo momento, l'esperienza è caratterizzata dalla sedimentazione e dall'elaborazione dell'evento vissuto, aspetti resi dalla parola *Erfahrung* che individua l'esperienza come memoria, racconto. Tale è il momento di cui Benjamin ha rilevato l'impovertimento che ha determinato una situazione di estraneità nei confronti del passato, e che può essere attribuito al ritmo "impaziente" della vita moderna, dal momento che «l'esperienza come *Erfahrung* ha bisogno di tempo, di una differente qualità della durata; riguarda quindi la sedimentazione di contenuti e il loro ritornare, anche in termini di riflessività»⁶.

Nella capacità dell'esperienza di mantenere un rapporto con il passato configurando il tempo futuro è possibile scorgere il valore critico che essa rappresenta, in quanto l'*Erfahrung* consente di trasformare il tempo trascorso alla luce del presente dell'individuo, secondo l'analisi proposta da Benjamin in *Figure dell'infanzia*. Inoltre, il carattere instabile che rende difficoltoso ogni tentativo di definire l'essenza dell'esperienza e di «racchiuderla in una forma compatta»⁷, può essere colto nel limite che la costituisce e la configura come dimensione prettamente umana della vita: l'esperienza non può innalzarsi a sapere assoluto, sia per la singolarità del suo soggetto, l'individuo, sia per il suo oggetto, lo straniamento prodotto da una discontinuità che influisce sull'intera esistenza. L'esperienza, come luogo in cui si gioca la vita dell'individuo, ha un carattere temporale e aperto al futuro: in quanto opposta al sapere formalizzato, essa si configura come un giacimento di libertà, il cui scopo non è l'accumulo di conoscenze; poiché mette in discussione la stessa soggettività, essa insegna a confrontarsi con l'imprevedibile e a sopportare la trasformazione; il suo fine, coincidente con la sua fine, è la morte, ossia la lacuna posta fuori dalla storia.

Il carattere discontinuo che caratterizza l'esperienza ne condiziona il suo stesso darsi. Le osservazioni in proposito di Agamben possono essere lette alla luce del tentativo di individuare l'elemento portante dell'esperienza andato perduto a partire dalla modernità. In *Infanzia e storia* Agamben osserva che il nucleo antropologico dell'esperienza consiste in una discrasia su cui riposa l'autentica differenza tra l'uomo e l'animale. Mentre, infatti, negli animali il linguaggio è presente fin dall'inizio, arrivando a coincidere con la loro stessa natura, nell'uomo abita una discontinuità tra natura e linguaggio avvertibile non solo nell'infanzia come momento cronologico: l'uomo si mantiene perennemente in contatto con una privazione. «Ora il limite dell'esperienza si è rovesciato: esso non è più in direzione della morte, ma retrocede verso l'infanzia»⁸, configurabile come il limite trascendentale dell'esperienza. «Come infanzia dell'uomo, l'esperienza è la semplice differenza fra umano e linguistico. Che l'uomo non sia sempre già parlante, che egli sia stato e sia tuttora in-fante, questo è l'esperienza»⁹.

La sua caratteristica discontinuità e l'effetto di straniamento che essa produce configurano l'esperienza come luogo in cui risuona una potenzialità trasgressiva. L'appello al valore critico che

essa rappresenta caratterizza gli albori della scienza moderna, in quanto richiamarsi all'esperienza significa destrutturare il sapere consolidato: nel *Novum Organum*, aforisma 70, Bacone definisce l'esperienza come il momento fondamentale di ogni produzione del sapere. Eppure, come osserva Agamben, in questi aforismi si annida l'espropriazione dell'esperienza, dal momento che l'esperienza comune, soggetta al mutevole caso, viene subordinata all'esperienza orientata, più utile perché ordinata tramite un metodo: «la certificazione scientifica dell'esperienza che si attua nell'esperimento [...] risponde a questa perdita di certezza trasportando l'esperienza il più possibile fuori dall'uomo: negli strumenti e nei numeri»¹⁰. Il dissolvimento dell'esperienza operato dalla scienza moderna è, quindi, profondo: il tentativo di ordinarla e renderla intenzionata ne cancella l'essenza inquieta e instabile, che sola la rende un potenziale destabilizzante.

Emblematica constatazione di questo impoverimento è il confronto tra i *Saggi* di Bacone e l'omonima opera di Montaigne, giudicata da Agamben l'ultimo lavoro della cultura europea interamente fondato sull'esperienza. Da un primo raffronto delle espressioni verbali è possibile intuire la distanza tra le due opere: Bacone, parlando della morte, pone a confronto le osservazioni di autori classici, utilizzando ricorrentemente il verbo «leggerete [...] si legge»¹¹; Montaigne, discutendo del medesimo argomento, afferma «ne ho visti»¹², «ho sperimentato»¹³, giustificando questo riferimento all'esperienza come fonte di autorità:

È pura stoltezza quella che ci fa correr dietro agli esempi stranieri e scolastici [...]. Ma ciò non è forse perché noi cerchiamo più l'onore della citazione che la verità del ragionamento? [...] Se diciamo che ci manca l'autorità per dar fede alla nostra testimonianza, parliamo a sproposito¹⁴.

Secondo Montaigne, infatti, gli esempi più utili alla vita dell'uomo si devono trarre dalla realtà ordinaria sulla quale l'individuo può fondare la propria autorità. Agamben osserva, a tale proposito, che «l'esperienza ha il suo necessario correlato non nella conoscenza, ma nell'autorità»¹⁵ legittimata dall'ordinario.

Montaigne rileva, inoltre, che «i dotti ripartiscono e notano le loro idee più specificamente, e nei particolari. Io, che vivo soltanto ciò che la pratica mi indica, senza regola, presento le mie in generale, e a tentoni»¹⁶. In tali affermazioni è presentata la natura più profonda dell'esperienza, che coinvolge l'individuo nell'intimo e non si lascia facilmente afferrare: «non solo trovo difficile collegare le nostre azioni le une alle altre, ma ognuna in sé trovo difficile definirla propriamente per qualche qualità principale, tanto esse sono duplici, screziate e cangianti»¹⁷.

Le osservazioni di Montaigne, dunque, giustificano il giudizio dato da Agamben dei *Saggi*, opera in cui traspare l'essenza dell'esperienza, ossia l'instabilità, l'essere soggetta al mutamento caotico e casuale degli eventi, aspetto che solo rende conto della situazione di straniamento da essa prodotta sulla totalità dell'esistenza di un individuo e della difficoltà di darle forma, come lamentava il barone Friedrich Michael von R. nel racconto di Zweig. La discrasia evidenziata da Agamben in *Infanzia e storia* come caratteristica dell'esperienza e condizione del suo stesso darsi consente all'uomo di costituirsi come un essere storico e, insieme, naturale, in grado di trasformare gli eventi casuali in racconto e memoria.

2. *Le immagini quali tracce costitutive dell'uomo simbolico*

2.1. *Luoghi di esperienza*

Il barone Friedrich Michael von R. confessa di voler scrivere «per avere ancora più vivo davanti a me quanto ho vissuto troppo in fretta, tenermelo vicino nel suo calore, nel suo respiro, per poterlo sempre e di nuovo abbracciare»¹⁸. L'esigenza che spinge il protagonista del racconto di Zweig ad ancorare un'esperienza alle parole è la medesima che induce Elias Canetti a rivolgersi alle immagini «quando ci sentiamo sopraffatti dal fuggire di un'esperienza»¹⁹, per legarsi a ciò che non muta e che, nel contempo, consente di far affiorare ciò che è in continuo cambiamento. Le immagini, come luogo in cui conservare esperienze e, insieme, viverne nuove, si configurano quali le tracce che l'uomo percorre nella costruzione di sé come animale simbolico: nelle immagini è possibile rintracciare la persistente capacità dell'uomo di tradurre gli eventi della propria quotidianità in esperienza feconda.

«Una via verso la realtà passa attraverso le *immagini*»²⁰: così si esprime Canetti, riconoscendo che rivolgersi a esse significa fermare la propria esperienza per guardarla direttamente e, insieme, dare vita alle immagini, poiché «l'immagine ha bisogno della *nostra* esperienza, per destarsi»²¹. In assenza della relazione che s'instaura tra l'uomo e l'immagine l'individuo non riesce a trattenere la dispersione della realtà, mentre l'immagine rischia di rimanere assopita: «sono molte le immagini di cui abbiamo bisogno, se vogliamo una vita nostra, e se le troviamo presto, non troppo di noi andrà perduto»²².

Le osservazioni proposte da Canetti vengono supportate dal racconto della sua stessa esperienza: egli ricorda come il grande quadro di Rubens, *Sansone accecato dai Filistei*, riuscì a insegnargli che cos'era l'odio, poiché per sapere ciò che si è provato «occorre che esso appaia davanti ai nostri occhi, ma in altri. *Reale* diventa soltanto ciò che riconosciamo perché lo abbiamo già vissuto»²³. Prima dell'incontro con il dipinto di Rubens, un sentimento indistinto giaceva nell'interiorità di Canetti senza che gli fosse possibile nominarlo: solo il rapporto con quell'immagine ha consentito l'emergere improvviso dell'odio che ha preso corpo in lui come ricordo ed è divenuto, in tal modo, reale.

Le immagini, pertanto, sono in grado di suscitare un'esperienza interiore, in quanto ripresentano all'osservatore figure della memoria; nel contempo, esse aprono a un'esperienza esteriore, perché conducono a conoscere una porzione di mondo altrimenti inaccessibile. Le immagini sono, quindi, in grado di fissare e, insieme, liberare emozioni profonde, consolidando l'intensità di un'esperienza.

Il ruolo delle immagini nel configurare e conservare esperienze e nel destarne nuove rappresenta il cuore della ricerca dello storico dell'arte amburghese Aby Warburg, definito da Fritz Saxl uno storico delle idee che indagò le formule di esperienza. Nella concezione di Warburg, la rappresentazione artistica si configura come una traccia di azioni ed esperienze emotive vissute nel passato. Nell'elaborazione di tale intuizione, Warburg venne influenzato dal testo di Charles Darwin *L'espressione dei sentimenti nell'uomo e negli altri animali*, in cui il gesto umano, osservato nella sua massima intensità, ossia nei bambini e nei folli, è analizzato in corrispondenza con le espressioni animali, al punto da rintracciarvi una parentela in grado di confermare ulteriormente

L'origine comune delle specie viventi. Alla luce di tali considerazioni, Warburg interpretò alcuni accorgimenti stilistici e iconografici come il ricordo di azioni passate immagazzinate nella memoria sociale, da intendersi non tanto come inconscio collettivo, quanto piuttosto come amministratore di un patrimonio ereditario. Nell'elaborazione delle teorie di Karl Lamprecht, il quale riconosceva un forte legame tra arte e gestualità dovuto ai residui lasciati nella coscienza dalle impressioni dei sensi, lo storico dell'arte amburghese coniò il termine *Pathosformel*, ossia «il deposito di un'esperienza emotiva scaturita da una religiosità primitiva»²⁴: un sintomo psicologico, piuttosto che un fenomeno stilistico, in grado di dimostrare l'ininterrotta validità di determinati gesti e forme. Con tale espressione Warburg era in grado di evidenziare il legame tra alcuni gesti impressi nelle opere d'arte e l'esperienza: «l'*Erlebnis* culturale come matrice primaria per i sistemi espressivi delle passioni tragiche»²⁵. I termini che compongono la parola *Pathosformel*, infatti, rendono conto della capacità, propria di determinati accorgimenti stilistici e iconografici, di fermare il mutamento: mentre *pathos* indica il movimento, l'istantaneità, l'instabilità, *formel* individua una realtà fissa, quasi una ripetizione di stereotipi. Sono soprattutto i riti e la frenesia dionisiaca a cristallizzarsi nei simboli della memoria culturale: il simbolo stesso è concepito da Warburg come la traccia in cui sono conservate le energie da cui esso deriva, energie scaturite da intense esperienze primitive. Il problema delle *Pathosformeln* venne approfondito dallo storico dell'arte amburghese alla luce della teoria di Richard Semon, in base alla quale gli eventi che influenzano la materia vivente lasciano una traccia, ovvero un «engramma», la cui energia latente può essere riattivata in particolari circostanze. Secondo Warburg, nella storia culturale i simboli rappresentano il corrispettivo dell'«engramma»: le intense esperienze originarie che si imprimono nella memoria culturale dell'umanità coniano quegli accorgimenti nominati da Warburg *Pathosformeln*.

Nella regione dell'esaltazione orgiastica di massa va cercata la matrice che inculca nella memoria le forme espressive della massima esaltazione interiore esprimibile nel linguaggio gestuale, con una intensità tale che questi engrammi dell'esperienza emotiva sopravvivono come patrimonio ereditario della memoria e definiscono esemplarmente il contorno creato dalla mano dell'artista²⁶.

Le azioni simboliche, dunque, derivano da movimenti corporei, le cui tracce fondano la capacità espressiva umana, secondo Warburg pienamente realizzata nelle opere d'arte rinascimentali. Tuttavia, dal momento che sono soprattutto «le ondate di entusiasmo religioso nel rituale primitivo e la frenesia dionisiaca a cristallizzarsi simbolicamente in “engrammi” di durevole significato»²⁷, regredire a tali movimenti originari significherebbe soccombere alla follia. È necessaria, pertanto, una presa di distanza rispetto alle energie scaturite dal passato, ovvero, il raggiungimento di una precaria *sophrosyne*:

Il simbolo come funzione della memoria sociale [...]. Qui si origina infatti l'organo di accensione – inibitorio o stimolante – che produce, a metà tra *kynesis* istintuale-passionale e *theoria* ordinatrice cosmologica, la coscienza e la volontà di una *sophrosyne* equilibrante come suprema forza culturale²⁸.

Secondo Warburg, dunque, la memoria riveste il ruolo di documento di esperienze vissute nel passato, le cui tracce sono rinvenibili nella produzione artistica: le immagini sono il luogo in cui

conservare il movimento e la transitorietà di un'esperienza altrimenti incomunicabile, carica di un valore critico rispetto al presente. L'esperienza immagazzinata nella memoria, infatti, in quanto forza produttiva di immagini, «si rivolge al passato ma per ricollocarlo in tensione al suo avvenire»²⁹. Secondo Warburg, l'arte rinascimentale, in particolare, riuscì a fissare alcune esperienze originarie senza privarle del loro carattere intrinsecamente temporale: essa cercò nell'antico un modello per raffigurare la realtà della vita, e scoprì che era possibile ottenere una rappresentazione realistica attraverso accorgimenti stilistici intensificati, in grado, cioè, di rappresentare la vita in movimento. Warburg li descrisse come «superlativi del linguaggio gestuale», i quali consentono di trasmettere un'esperienza poiché richiamano il ricordo di una simile custodito nella memoria culturale.

La ricerca condotta da Warburg sulle immagini che costituiscono la memoria dell'uomo occidentale rappresenta un «tentativo basilare di collegare visione filosofica e visione storica dell'immagine»³⁰, partendo dall'esperienza più intima dello studioso amburghese, come ricorda Ernst Cassirer. Warburg, infatti, si definiva uno «psicostorico»³¹ che cercava di leggere «la schizofrenia del mondo occidentale partendo dal figurativo e con un riflesso autobiografico»³².

2.2. *Figure dell'infanzia*

L'attenzione posta da Warburg per le *Pathosformeln* intese come luoghi in cui rivivono esperienze passate si volse anche in direzione dell'infanzia, grazie all'influenza esercitata sul suo pensiero da Lamprecht, il quale interpretava le arti visive come i sintomi della mentalità di un'epoca: i disegni infantili erano da lui intesi come i simboli depositati nella memoria di una cultura. Durante un viaggio del 1895 tra i Pueplos e i Navahos d'America, Warburg ebbe modo di osservare e documentare la sopravvivenza delle concezioni cosmologiche primitive in alcuni disegni infantili, riconoscendovi l'attitudine, comune ad alcune culture tradizionali, ad identificare nel serpente il simbolo della potenza del fulmine.

L'interesse mostrato da Warburg per i disegni eseguiti dai bambini presenta delle affinità con alcuni studi di fine Ottocento: nell'ambito della storia dell'arte, Corrado Ricci, ne *L'arte dei bambini*, propose un'analisi del disegno e della produzione plastica infantile istituendo un paragone con le società tradizionali, studio che motivò la decisione di Lamprecht di apporre una prefazione all'edizione tedesca del testo, avendone riconosciuto l'importanza per gli studi sulla civiltà. Dalle numerose testimonianze raccolte, Ricci ne evinse che nella produzione plastica il bambino commette errori tecnici molto vicini alla produzione artistica delle società tradizionali.

Studiare le immagini prodotte dai bambini significa, dunque, rivolgere l'attenzione al luogo in cui l'infanzia dell'individuo si avvicina all'infanzia dell'umanità, per rintracciare quelle immagini radicate nella memoria di una cultura nelle quali rivivono più intensamente le esperienze originarie che le hanno generate.

Benjamin si soffermò sull'importanza dell'infanzia come condizione di esperienza, nonostante la sua concezione della vita come attesa e apertura al futuro, pensiero in linea con la tradizione ebraica. Tuttavia, l'invito a volgersi all'infanzia non ha un significato opposto alla prospettiva messianica della storia, poiché l'infanzia non coincide con un momento cronologico, ma con lo strato più profondo del presente. Il bambino, infatti, assume il ruolo dell'Angelo di Paul Klee,

«l'angelo-bambino testimone dell'irruzione nella Storia di una trasgressione che ha la levità del gioco»³³. Secondo Benjamin, infatti, il bambino è in grado di ricombinare oggetti ed eventi dando vita ad una prospettiva inusuale sulla realtà, generando, in tal modo, la possibilità di redimere il passato, sulla base di una concezione costruttiva della storia: le figure dell'infanzia salvano ciò che non è mai stato, garantendo una chance di felicità.

«L'infante è figura della speranza»³⁴, caratteristica propriamente antropologica dell'esperienza, la cui natura dialettica consiste nella possibilità stessa che la speranza venga disattesa. Il ricordo dell'infanzia, pertanto, assume i caratteri della profezia, consentendo un'esperienza come *Erfahrung*, ossia come memoria, racconto: «solo così il futuro potrà riaccadere, per noi, come un tempo ritrovato»³⁵. Le figure dell'infanzia consentono un'esperienza non ancora cosciente, che assume la forma del risveglio: il ricordo non è mai un assoluto; esso necessita di immagini parziali, tramite cui sovrapporre l'immagine presente a quella passata, redimendo il passato dalla sua supposta fissità. «Non è possibile recuperare completamente quanto si è dimenticato. E questo, forse, è un bene [...] il dimenticato appare a noi carico di tutta la vita, vissuta, che ci promette»³⁶: lo stesso linguaggio impiegato da Benjamin è evocativo di immagini costituite da stratificazioni di senso che creano permanenti oscillazioni e impediscono alle figure dell'infanzia di diventare un'esperienza interamente padroneggiabile. In questo modo, il narratore s'iscrive nell'evento ricordato, impedendo che l'esperienza rimanga imprigionata in un astratto in-sé, e superando, nel contempo, l'atrofia dell'*Erfahrung* che investe l'età contemporanea, situazione che ha determinato una condizione di estraneità nei confronti della temporalità dell'individuo, dal momento che l'esperienza è, principalmente, capacità di riconfigurare la storia alla luce del presente e del futuro. La narrazione tramite immagini, quindi, consente di comprendere l'essenza temporale dell'uomo attraverso la percezione del tempo che non passa, condizione garantita sia dal racconto, sia dall'immagine.

L'importanza attribuita alle immagini nell'evocazione dell'esperienza infantile s'interseca con le considerazioni benjaminiane sui disegni che attraversano la vita del bambino, siano essi raffigurazioni di libri, siano, invece, prodotti infantili, derivati da quella capacità di riconfigurare oggetti ed eventi che consente di redimere il passato: «il bambino non si esprime attraverso le cose, ma esprime le cose attraverso sé. Creazione e soggettività non hanno ancora festeggiato, nel bambino, il loro incontro temerario»³⁷. Anche nel gesto infantile del dipingere, quindi, è possibile recepire il segnale di un mondo in cui comanda il bambino, in cui «quello che vi è di realmente rivoluzionario è il *segnale segreto* del futuro»³⁸.

3. Riaccedere all'esperienza attraverso le immagini

L'immagine mostra il proprio legame con la dimensione esperienziale dell'esistenza nella misura in cui essa, consentendo di riappropriarsi del passato, permette di riconfigurare il presente e aprire orizzonti futuri: dal momento che l'*Erfahrung* si delinea attraverso la memoria, elaborando l'evento che ha determinato una discrasia all'interno della vita dell'individuo, l'immagine che ne custodisce la fecondità si prospetta come giacimento di libertà. In base alle osservazioni proposte da Canetti, infatti, è possibile affermare che una rappresentazione artistica consente di tramandare esperienze passate e, al contempo, di viverne nuove: l'immagine concede una prospettiva inusuale sulla realtà,

similmente al gesto profetico del bambino che, secondo Benjamin, redime il passato collocandolo in tensione con l'avvenire. L'apertura al futuro promessa dalle immagini, inoltre, è garantita dall'instabilità costitutiva dell'esperienza, che impedisce a qualsiasi orizzonte simbolico di rappresentarla esaustivamente: la sovrabbondanza di contenuto garantisce all'uomo la possibilità di colmare le immagini con prospettive future.

«Il linguaggio del fotoromanzo è fatto di immagini e parole situate in modo da disfare la realtà della storia, deviare il racconto, complicare il flusso degli eventi, porre in discussione la persistenza del soggetto, e, al tempo stesso, rifare il senso della vita»³⁹: attraverso le parole di Italo Valent si delinea l'analisi di un particolare tipo d'immagine, quella impiegata insieme alle parole e volta a trasfigurare il reale nel possibile. Le immagini che costituiscono un fotoromanzo rappresentano emblematicamente la cifra dell'immaginario, ovvero un luogo di libertà in cui l'essenza dell'esperienza viene pienamente dispiegata attraverso la contraddittorietà che la caratterizza: mondi di possibilità si prospettano nelle immagini che, custodendo l'autenticità dell'esperienza, aprono al futuro sino a risultare strumenti di cura delle patologie psichiche, «condizione di un congruo paradigma terapeutico»⁴⁰. Il fotoromanzo, infatti, si avvicina alla temporalità propria dell'esperienza, instabile e discontinua: «il divenire come scarto, sussulto, ripetizione, frattura; il tempo perfettamente reversibile»⁴¹. La particolare scansione delle vignette, inoltre, offre il giusto tempo all'immaginazione, concedendo al lettore quella «fantasticheria contemplativa»⁴² e quell'abbandono al flusso delle associazioni personali che, secondo Benjamin, rappresentano la cifra dell'atteggiamento dell'osservatore di fronte all'opera d'arte. Le immagini del fotoromanzo, quindi, mostrano in maniera emblematica la capacità dell'immaginario di aprire orizzonti inesplorati di possibilità, consentendo all'individuo di elaborare esperienze vissute e, al contempo, di prospettarne nuove.

Se, dunque, attraverso le immagini è concesso all'uomo di riappropriarsi della possibilità di fare e avere esperienze, la perdita dell'autenticità propria dell'opera d'arte che si riscontra nell'epoca della sua «riproducibilità tecnica» inficia il rapporto esperienziale che l'osservatore instaura con essa. Le analisi benjaminiane in merito alla caduta dell'«aura» delineano la perdita delle caratteristiche costitutive l'esperienza come *Erfahrung*: «l'operatore cinematografico nel suo studio, manovrando la sua manovella, riesce a fissare le immagini alla stessa velocità con cui l'interprete parla»⁴³, evidenziando la differenza tra la rapidità del processo di riproduzione tecnica e la lentezza dell'esecuzione di un'opera d'arte, aspetto, quest'ultimo, che concedeva all'artista la possibilità di trasformare l'evento della creazione in esperienza vissuta ed elaborata. Il ritmo «impaziente» della vita moderna denunciato da Simmel, dunque, impoverisce la stessa esperienza estetica, i cui orizzonti di possibilità sembrano venir negati dalla perdita dell'unicità dell'opera, *l'hic et nunc* che ne definisce l'autenticità, caratteristica espropriata dalla riproducibilità potenzialmente infinita dell'opera: «al posto di un evento unico si pone una serie quantitativa di eventi»⁴⁴. Alla moltiplicazione dell'opera d'arte si accompagna, inoltre, la proliferazione dell'osservatore, situazione corrispondente alla presenza dell'uomo-massa che, a giudizio di Agamben, contribuisce a rendere insopportabile la vita nelle metropoli contemporanee: tali aspetti manifestano «il contrassegno di una percezione la cui sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere è

creciuta a un punto tale che essa, mediante la riproduzione, attinge l'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico»⁴⁵.

La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte e la massificazione della sua fruibilità denunciate da Benjamin, dunque, sembrano impedire la realizzazione di quell'autentico rapporto in cui, secondo Canetti, l'unicità dell'individuo consente all'immagine di destarsi, mentre l'unicità dell'opera permette all'uomo di elaborare un'esperienza vissuta e, al contempo, di viverne altre. Tuttavia, è interessante osservare come il circolo fecondo tra opera e osservatore possa realizzarsi anche in relazione all'immagine riprodotta di un dipinto: durante una conferenza del 1920, Canetti venne colpito dai profeti affrescati sulla volta della Cappella Sistina al punto da decidere di rivestire le pareti della propria camera a Zurigo con alcune riproduzioni fotografiche. «Con i profeti ho vissuto in grande familiarità per dieci anni, e si sa come sono lunghi questi anni della giovinezza. Imparai a conoscerli meglio di esseri umani. Subito li appesi al muro, li avevo sempre davanti agli occhi»⁴⁶: tali immagini sembrano conservare la forza espressiva dell'affresco, al punto che Canetti dichiara di sentirsi «continuamente costretto a volgermi verso Isaia, quella era la costrizione, il senso vero, inesauribile della Sistina»⁴⁷. Il trasferimento a Vienna comportò un cambiamento nelle immagini che circondavano la quotidianità dello scrittore: le pareti della nuova camera vennero ricoperte con alcune riproduzioni della pala di Isenheim di Grünewald, «penetrate nel sangue con gli spietati particolari della crocifissione. [...] Quelle immagini mi erano diventate così necessarie che non le avrei mai sostituite con nient'altro»⁴⁸.

I «muri autobiografici»⁴⁹ di Canetti testimoniano, dunque, l'esistenza di una possibilità che rimane all'uomo di elaborare esperienze autentiche pur nel contesto del ritmo "impaziente" e della caduta dell'"aura" proprie dell'età contemporanea, al pari delle immagini della memoria raccolte da Warburg per l'Atlante *Mnemosyne*, in grado di creare cortocircuiti nel pensiero generatori di feconde possibilità. Attraverso l'accostamento di alcune riproduzioni fotografiche, infatti, Warburg osservava la capacità produttiva delle espressioni artistiche, in grado di originare percorsi inusuali nel pensiero alla luce dell'evocazione di energie passate. Esempio emblematico della forza creatrice di un'immagine è la figura della Ninfa, «dea pagana in esilio» che apparve nell'arte rinascimentale in contesti opposti. Ancella con un cesto di frutta che irrompe nell'affresco della famiglia Tornabuoni in Santa Maria Novella, Salomè che danza davanti al tetrarca, Giuditta che incede con il capo di Oloferne insanguinato, Tobia che si reca dalla sposa, serafino che adora Dio e madre addolorata nella strage degli innocenti: la Ninfa è immagine simbolica in quanto in essa sono conservate le energie del passato che possono riemergere «sottoposte nella loro trasmissione a un processo di polarizzazione del senso [...] fino a giungere a esiti espressivi opposti, di totale "inversione energetica", pur mantenendone sostanzialmente inalterata l'identità formale»⁵⁰. Tale «inversione energetica» produce un'intensificazione del significato originario, osservabile nel movimento intenso che muove la Ninfa, ricordo del passato dionisiaco: la figura femminile in abiti alla ninfale «sembra quasi il movimento personificato»⁵¹. Il vento che muove la Ninfa imprimendovi le formule del *páthos* tiasico invita il filologo-Warburg a rintracciarne la provenienza, perché, come osserva Salvatore Settis, «sulla cima del monte sale davvero solo chi non resta prigioniero di un'inafferrabile danza delle idee, ma sa cogliere col suo sguardo sulla terra ogni particolare»⁵²: indagare il terreno da cui è sorta la figura femminile in abiti alla ninfale significa comprenderne le

inusuali apparizioni, emblema della capacità dell'immagine di evocare il passato collocandolo in tensione con il futuro. Warburg, infatti, inseguì la figura femminile in vesti panneggiate sin nella sua trasformazione in ninfa che ha deposto le vesti nel *Déjeuner sur l'herbe* di Manet, a testimonianza della fecondità delle immagini conservate nella memoria occidentale.

Riflettere sull'esperienza attraverso uno studio delle immagini, dunque, significa appellarsi alla caratteristica tipica del pensiero umano, ossia l'immaginazione, destituita filosoficamente a partire dalla modernità. Il logocentrismo, tuttavia, implica l'indebolimento delle facoltà estetiche e, quindi, compromette la capacità di pensare il mondo. Di contro, il richiamo alle immagini consente di superare l'atrofia che Benjamin considerava dovuta al problema storico dell'impossibilità di raccontare gli eventi vissuti durante la Prima Guerra Mondiale, e che Agamben riteneva un problema costitutivo della vita nella metropoli contemporanea: la traccia impressa nelle figure della memoria e inscritta nelle opere d'arte e nelle immagini consente di tramandare non solo il momento condivisibile dell'esperienza, ossia l'*Erfahrung* come evento elaborato dall'individuo, ma anche l'aspetto meno dicibile, ossia l'*Erlebnis* come evento vissuto e non ulteriormente mediato. Ancorare un evento alle immagini significa, soprattutto, consentire che esso divenga esperienza autenticamente elaborata dall'individuo. Attraverso le immagini, inoltre, l'esperienza mantiene la sua capacità critica: la memoria culturale conserva l'intensità di azioni ed emozioni passate, ma è solo l'incontro con il presente che consente di riattivarle. Come l'immagine fissata da un'opera d'arte può rimanere silente senza l'individuo che la sappia far rivivere, così, secondo Warburg, i simboli presenti in una cultura possono influire sul presente nella misura in cui l'artista e lo storico sono in grado di comprenderne la potenzialità eversiva, fino alla consapevolezza della necessaria creazione della distanza.

La capacità dell'immagine – in quanto portatrice di esperienza – d'influire criticamente sul presente viene intimamente conservata nelle figure dell'infanzia e nelle immagini che circondano la vita del bambino, nei cui gesti trasgressori nei confronti degli oggetti Benjamin leggeva i segnali segreti del futuro e in cui Warburg scopriva il ricordo di esperienze appartenenti al passato dell'umanità.

L'esperienza di un individuo si inserisce, dunque, in un orizzonte temporale proiettato verso il futuro e radicato nella memoria, culturale e psichica, dell'uomo: in base alle osservazioni di Sigmund Freud, è possibile sostenere che la psiche è il luogo in cui ogni livello coesiste senza venir mai totalmente cancellato. L'inconscio è, infatti, «il regno delle tracce mnestiche di cosa»⁵³ in grado di configurare un'esperienza irriducibile alla coscienza: le immagini possono soccorrere quelle esperienze inabissate nell'individuo, e tuttavia non consentono di padroneggiarle interamente. Le figure dell'inconscio sono, dunque, parziali, e in esse risiedono antichi ricordi del genere umano: in *Totem e Tabù* Freud ricercò il significato originario del totemismo a partire da alcune osservazioni sulla vita infantile, oltre che sui sintomi delle nevrosi, avendo come presupposto l'esistenza di un'anima collettiva nella quale si svolgono gli stessi processi presenti nell'anima individuale.

Se i processi psichici di una generazione non si trasmettessero a un'altra, se non continuassero in un'altra, ognuno sarebbe obbligato a cercarsi nuovamente il proprio atteggiamento di fronte alla vita, cosa che escluderebbe ogni atteggiamento e ogni evoluzione.⁵⁴

La vicinanza tra infanzia ed esperienza mistica dell'antichità può essere colta nell'intrascendibile silenzio che caratterizza entrambe, legame testimoniato, secondo Agamben, dalla stessa origine dei giocattoli nei simboli sacri delle pratiche iniziatiche: «il mondo antico interpreta questa infanzia misterica come un sapere su cui si deve tacere, come un silenzio da custodire»⁵⁵. Nel giocattolo sopravvive la stessa temporalità dell'uomo: «i bambini custodiscono nei giochi e nelle fiabe il mondo mitico liberato dalla sua soggezione al rituale»⁵⁶. Tali affermazioni richiamano le osservazioni di Benjamin, secondo cui i giochi sono gli scarti dei culti primitivi conservati dal tempo: la fiaba rappresenta un residuo della leggenda, mentre il teatro dei burattini nasce da un rito in cui erano rappresentate le divinità. Le nuove immagini scoperte dai giochi infantili vengono incorporate nel patrimonio di immagini dell'umanità, garantendo quella continuità della memoria culturale di cui parlava Warburg: il simbolo conserva le energie che lo hanno generato a partire da intense esperienze originarie.

In conclusione, sembra possibile rintracciare una profonda affinità tra esperienza e immagine: in quanto discontinua, l'esperienza consente il riconoscimento del soggetto in ciò che è altro; similmente l'immagine, in quanto presenza di un'assenza, mette in questione l'esserci proprio dell'individuo. L'esperienza, inoltre, dato il suo carattere instabile e discontinuo, necessita di immagini parziali, aspetto che implica la possibilità, per l'uomo, di completarle con la propria individualità, generando orizzonti di possibilità garantiti dalla stessa natura dell'immaginario, in grado di «rifare il senso della vita»⁵⁷.

Esperienza e immagine, pertanto, si configurano come elementi imprescindibili dell'uomo in quanto animale simbolico, situato dialetticamente in equilibrio tra natura e cultura: l'immagine consente la comprensione della realtà, in quanto permette di configurare un evento come esperienza vissuta e, insieme, sedimentata; essa, al contempo, consente di inserire un'esperienza individuale all'interno del patrimonio comune della memoria culturale.

Le immagini accompagnano l'esperienza e ne rappresentano una condizione di manifestazione: richiamarsi ad esse significa dimostrare che, nel presente, è ancora possibile trasformare gli eventi del quotidiano in esperienza, memoria e racconto, in «segnale segreto del futuro»⁵⁸. Le immagini soccorrono il bisogno umano di fermare la realtà fluida e instabile dell'esperienza senza privarla della sua essenza destabilizzante e cangiante: esse possono solo essere parziali, consentendo, così, all'individuo di sopportare la trasformazione al fine di accettare quella realtà lacunosa posta fuori dalla storia che è l'esperienza della propria fine.

«La propria morte è in effetti qualcosa di irrappresentabile e, ogni volta che tentiamo di rappresentarcela, ne rimaniamo comunque semplici spettatori»⁵⁹.

Note

¹ G. Simmel, *La moda e altri saggi di cultura filosofica*, Longanesi, Milano 1985, p. 37.

² *Ivi*, p. 50.

- ³ F. Cappa, M. Negri, *Introduzione*, in W. Benjamin, *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, Raffaello Cortina, Milano 2012, p. 25.
- ⁴ G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 2001, p. 5.
- ⁵ S. Zweig, *Notte fantastica*, Adelphi, Milano 2012, p. 57.
- ⁶ W. Benjamin, *Figure dell'infanzia*, cit., p. 25.
- ⁷ S. Zweig, *Notte fantastica*, cit., p. 57.
- ⁸ G. Agamben, *Infanzia e storia*, cit., p. 37.
- ⁹ *Ivi*, p. 49.
- ¹⁰ *Ivi*, pp. 10-11.
- ¹¹ F. Bacone, *Saggi*, TEA, Milano 1995, p. 15.
- ¹² M. de Montaigne, *Saggi*, Vol. II, Adelphi, Milano 1966, p. 809.
- ¹³ *Ivi*, p. 812.
- ¹⁴ *Ivi*, p. 1447.
- ¹⁵ G. Agamben, *Infanzia e storia*, cit., p. 6.
- ¹⁶ M. de Montaigne, *Saggi*, Vol. II, cit., p. 1440.
- ¹⁷ *Ivi*, p. 1440.
- ¹⁸ S. Zweig, *Notte fantastica*, cit., p. 56.
- ¹⁹ E. Canetti, *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)*, Adelphi, Milano 1982, p. 122.
- ²⁰ *Ivi*, p. 121. (Canetti usa il termine *Bilder*, che può essere reso sia come *immagini* sia come *quadri*)
- ²¹ *Ivi*, p. 122.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ *Ivi*, p. 126.
- ²⁴ E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 207.
- ²⁵ A. Warburg, *Briefmarke*, Notizbuch, 1927, p. 9, tr. it. cit. in E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 211.
- ²⁶ Id., *Introduzione all'Atlante "Mnemosyne"*, in I. Spinelli, R. Venuti (a cura di), *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg*, Artemide, Siena 1998, p. 38.
- ²⁷ E. Gombrich, *Aby Warburg*, cit., p. 211.
- ²⁸ A. Warburg, *Lettera a Ulrich Von Wilamowitz-Moellendorff*, in A. Warburg, *Per monstra ad sphaeram*, Abscondita, Milano 2009, p. 38.
- ²⁹ G. Boffi, *Immagini della memoria: Warburg e Benjamin*, in «Rivista di filosofia neo-scolastica» n. 3, luglio-settembre 1986, p. 437.
- ³⁰ F. Saxl, appunti a *Mnemosyne*, cit. in M. Centanni, *Studiare Mnemosyne, progettando una mostra sull'Atlante: dal diario di Venezia-2004*, in «Engramma» n. 35, agosto-settembre 2004, p. 2.
- ³¹ A. Warburg, E. Cassirer, *Il mondo di ieri*, Arago, Torino 2003, Lettera del 3 febbraio 1929 cit. a p. 29.
- ³² *Ibidem*.
- ³³ F. Cappa, M. Negri, *Introduzione*, in W. Benjamin, *Figure dell'infanzia*, cit., p. 11.
- ³⁴ W. Benjamin, *Figure dell'infanzia*, cit., p. 323.
- ³⁵ F. Cappa, M. Negri, *Introduzione*, in W. Benjamin, *Figure dell'infanzia*, cit., p. 24.
- ³⁶ W. Benjamin, *Figure dell'infanzia*, cit., p. 141.
- ³⁷ *Ivi*, p. 61.
- ³⁸ *Ivi*, p. 226.
- ³⁹ I. Valent, *L'etica della possibilità*, in S. Piro, I. Valent, S. Vitale, *Come un fotoromanzo. Follia, cura, pratiche della possibilità*, Moretti & Vitali, Bergamo 2004, p. 109.

- ⁴⁰ *Ivi*, p. 105.
- ⁴¹ *Ivi*, p. 107.
- ⁴² W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1998, p. 16.
- ⁴³ *Ivi*, p. 7.
- ⁴⁴ *Ivi*, p. 10.
- ⁴⁵ *Ivi*, p. 12.
- ⁴⁶ E. Canetti, *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Adelphi, Milano 1980, p. 373.
- ⁴⁷ *Ibidem*.
- ⁴⁸ Id. *Il gioco degli occhi. Storia di una vita (1931-1937)*, Adelphi, Milano 1985, pp. 16-17.
- ⁴⁹ M. A. Mariani, *La pinacoteca dei ricordi. Benjamin, Canetti, Warburg*, in «Letteratura & Arte» n. 10, 2012, p. 191.
- ⁵⁰ G. Bordignon, *L'espressione antitetica in Aby Warburg. La polarità semantica dei gesti dalle Pathosformeln all'arte del Rinascimento*, in «Engramma» n. 23, aprile 2004, p. 1.
- ⁵¹ A. Jolles, *Epistula prima*, in A. Jolles, A. Warburg, "La ninfa: uno scambio di lettere", in «aut-aut» n. 321-322, 2004, p. 49.
- ⁵² S. Settis, *Presentazione*, in J. Séznec, *La sopravvivenza degli antichi dèi*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, p. XIII.
- ⁵³ S. Freud, *Lutto e melanconia*, in S. Freud, *L'elaborazione del lutto. Scritti sulla perdita*, Bur, Milano 2013, p. 62.
- ⁵⁴ Id., *Totem e tabù ed altri saggi di antropologia*, Newton Compton Editori, Roma 1975, pp. 235-236.
- ⁵⁵ G. Agamben, *Infanzia e storia*, cit., p. 65.
- ⁵⁶ *Ivi*, p. 151.
- ⁵⁷ I. Valent, *L'etica della possibilità*, cit., p. 109.
- ⁵⁸ W. Benjamin, *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, cit., p. 226.
- ⁵⁹ S. Freud, *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*, in S. Freud, *L'elaborazione del lutto. Scritti sulla perdita*, cit., p. 91.